

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di ricerca Internazionale di Studi Umanistici

Testi, saperi, pratiche: dall'antichità classica alla contemporaneità

XXXI CICLO

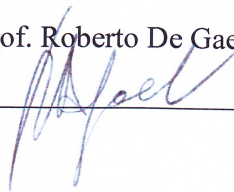
Alle origini della drammaturgia rinascimentale:

due commedie di area mantovana

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/10 – Letteratura italiana

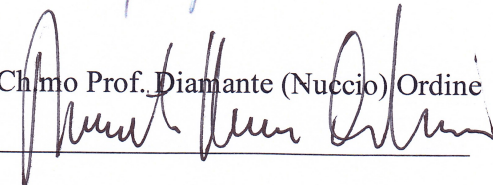
Coordinatore: Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano

Firma



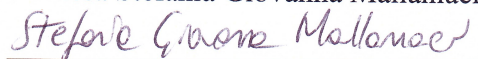
Supervisore/Tutor: Ch.mo Prof. Diamante (Nuccio) Ordine

Firma



Dottoranda: Dott.ssa Stefania Giovanna Mallamaci

Firma



INDICE

Premessa	1
Il <i>laboratorio</i> teatrale padano	6
Galeotto Del Carretto, <i>Li sei contenti</i>	21
Nota biografica	22
Introduzione	31
1. Identificazione e datazione dell'opera	31
2. Analisi della commedia	42
<i>Li sei contenti</i>	53
Lettera prefatoria di Nicolò Franco	54
Gli interlocutori de la Comedia	57
Prologo	58
Argomento	59
Atto primo	60
Atto secondo	68
Atto terzo	78
Atto quarto	86
Atto quinto	96
Publio Filippo Mantovano, <i>Formicone</i>	107
Introduzione	108
1. Identificazione e datazione dell'opera	108
2. Il <i>Formicone</i> come “metamorfosi”	112
3. Da novella a commedia	122
4. Circolazione del <i>Formicone</i>	133

<i>Formicone</i>	136
Personaggi.....	137
Argomento	138
Atto primo.....	140
Atto secondo	150
Atto terzo	162
Atto quarto	171
Atto quinto	178
Bibliografia	184
Manoscritti e Libri antichi	185
Edizioni.....	187
Studi.....	191

Premessa

Recenti riflessioni circa lo stato dell'arte relativo alla letteratura teatrale di primo Cinquecento, hanno evidenziato che la bibliografia sul tragico è quantitativamente superiore a quella dedicata alle forme comiche¹.

Il fenomeno è stato spiegato come una «reazione [...] agli eccessi “carnevoleschi”»² degli «anni Settanta e Ottanta del Novecento, quando gli studi sul comico proliferanti sull'onda della forte suggestione esercitata dalla categoria bachtiniana del carnevalesco sembravano attribuire ai testi spinte socialmente alternative inimmaginabili in contesti comunicativi che valevano come autorizzate forme di intrattenimento patrocinate dai poteri signorili»³.

È stato, però, altresì rilevato come l'ultimo decennio abbia conosciuto una ripresa delle edizioni di commedie cinquecentesche, caratterizzata da un approccio in qualche misura opposto a quello appena citato, fondato sul ritorno ad un'analisi dei rapporti *silenici* tra il testo e il suo contesto di provenienza⁴ e dal fruttuoso incrocio di prospettive derivanti da differenti settori di ricerca⁵.

È a questo momento di rinascita degli studi sulla commedia che questo lavoro, modestamente, vorrebbe allacciarsi.

¹ Cfr. FLORIANA CALITTI, ALBERTO CASADEI, FRANCESCO FERRETTI, MARIA CRISTINA FIGORILLI, RAFFAELE RUGGIERO, *Il primo Cinquecento (1500-1540)*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica ed organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, pp. 1-28: 20-25. Come specificato dagli stessi studiosi «il testo è frutto di un lavoro concertato fra i cinque autori, che si sono poi suddivisi la stesura dei paragrafi come segue: Alberto Casadei: §§ 1 e 6; Raffaele Ruggiero: § 2; Francesco Ferretti: § 3; Floriana Calitti: § 4; Maria Cristina Figorilli: § 5» (p. 1, n. 1). Qui si fa riferimento al paragrafo quinto, curato appunto da Maria Cristina Figorilli e intitolato *Le scritture non classiciste*.

² Ivi, p. 25.

³ Ivi, pp. 24-25.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Proprio da quest'ottica prendeva le mosse il convegno internazionale *La commedia italiana. Tradizione e storia* (svoltosi nel maggio 2016 presso l'Università della Calabria), in cui la riflessione è stata condotta attraverso un approccio interdisciplinare alle forme della commedia dalle sue origini alla contemporaneità. Cfr. MARIA CRISTINA FIGORILLI, *Prefazione a La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di Ead. e Daniele Vianello, con la collaborazione di Rossella Agosto e Stefania Giovanna Mallamaci, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. IX-XI.

Obiettivo della mia ricerca è infatti l'indagine della fase inaugurale della drammaturgia comica rinascimentale, attraverso l'analisi di due testi che si collocano nel quinquennio a cavallo tra il Quattrocento ed il Cinquecento: *Li sei contenti* di Galeotto Del Carretto e il *Formicone* di Publio Filippo Mantovano.

Di fatti, nonostante la mole significativa di contributi dedicata, nel corso dei secoli, alla stagione della commedia moderna, queste due opere, che si pongono nella fase aurorale del genere, risultano ancora oggi molto poco conosciute.

De *Li sei contenti* si sono avute in età contemporanea due edizioni: la prima, a cura di Mauda Bregoli-Russo, apparve nel 1982 a Madrid presso l'editore Turanzas⁶; la seconda, curata da Maria Luisa Doglio, venne stampata tre anni più tardi a Torino⁷.

Il *Formicone*, invece, era stato edito nel 1980 da Luigina Stefani⁸ e nel 2012 se n'è avuta una nuova edizione all'interno di una collana pubblicata in proprio dal curatore Daniele Lucchini⁹.

Se l'edizione di Bregoli-Russo è stata definita come un «recupero divulgativo»¹⁰, quella di Lucchini, oltre ad essere particolarmente scorretta, non risulta scientificamente affidabile.

Le ottime pubblicazioni della Stefani e della Doglio, sono, invece, strumenti fondamentali per l'approccio alle due commedie e proprio gli importanti approdi critici raggiunti dalle due studiose costituiscono il punto di partenza della mia riflessione.

La prima proposta che qui si avanza è quella del confronto tra due testi che sono stati, sino ad ora, letti in maniera indipendente.

⁶ GALEOTTO DEL CARRETTO, *Li sei contenti e la Sofonisba*, a cura di Mauda Bregoli-Russo, Madrid, Jose Porrua Turanzas, 1982.

⁷ GALEOTTO DEL CARRETTO, *Li sei contenti*, a cura di Maria Luisa Doglio, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1985.

⁸ PUBLIO PHILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, Edizione critica a cura di Luigina Stefani, Ferrara, Italo Bovolenta, 1980. Il testo era stato precedentemente dato da GIOVANNI CALENDOLI, in un volume del 1959 dal titolo *L'Orfeo e altre letture teatrali. Con il testo del Formicone di Publio Filippo Mantovano* (Roma, Le Maschere). Lo studioso conosceva, però, solo due edizioni della commedia. Il testo venne ripubblicato, con alcune varianti in: ID., *L'Orfeo e altre letture teatrali. Con il testo del Formicone di Publio Filippo Mantovano*, Roma, Edizioni della medusa, 1969. Cfr. L. Stefani, *Nota al testo di P. P. MANTOVANO, Formicone*, cit., pp. 72-73.

⁹ PUBLIO FILIPPO MANTOVANO, *Formicone*, a cura di Daniele Lucchini, Mantova, Finisterrae, 2012.

¹⁰ Maria Luisa Doglio, *Introduzione* a G. DEL CARRETTO, *Li sei contenti*, cit., p. XV, n. 7.

Ritengo, infatti, che la ragione per cui caratteristiche strutturali prossime a quelle della commedia rinascimentale si trovano all'interno di due testi periferici quali *Li sei contenti* e il *Formicone*, sia da rintracciare nella contiguità di entrambe le opere con l'ambiente gonzaghesco.

Senza cadere in un facile evolucionismo delle forme teatrali – è ormai da tempo acclarato come il processo di affermazione della drammaturgia *alla maniera moderna* sia tutt'altro che netto ai primordi del Cinquecento¹¹ – si intende inoltre mostrare come la minore (nel caso di Del Carretto) o maggiore (nel caso di Publio Filippo) prossimità al *milieu* mantovano determini il differente grado di *modernità* delle due opere.

Li sei contenti (probabilmente databile al 1499) è, infatti, una commedia in prosa volgare che non rispetta l'unità di luogo e di azione e che solo in parte ripropone gli schemi del teatro latino.

Il *Formicone*, invece, composto quasi sicuramente nel 1503, anch'esso in prosa volgare, è, ad eccezione di una lieve infrazione dell'unità di tempo di cui si discuterà più avanti¹², una commedia regolare modellata sugli archetipi plautino-terenziani.

Dall'analisi dei due testi e dal retroterra che li prepara, emerge, inoltre, la convinzione che, nella storia della commedia rinascimentale, Mantova sia più di una semplice appendice della Ferrara estense.

Allo studio di quell'ambiente culturale è stata infatti dedicata la parte introduttiva di questo lavoro, necessaria ad una corretta collocazione delle due commedie nel panorama cinquecentesco.

Le indagini in merito si sono avvalse, oltre che della letteratura critica, delle ricerche che ho personalmente condotto all'interno dell'Archivio di Stato Mantovano, miniera ricchissima, come è noto, di informazioni relative al casato gonzaghesco.

L'analisi dei due testi ha previsto lo studio delle rispettive tradizioni, al termine del quale si è determinato di adottare i testi già stabiliti da Doglio e Stefani:

- dell'unico testimone che si sia conservato de *Li sei contenti*, una stampa in cattive condizioni di conservazione, stampata nel 1542 dall'editore Guidone di Casale

¹¹ MARZIA PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 36-37 e 63-66; GIORGIO PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1996, pp. 1-14.

¹² Cfr. *infra*, *Formicone*, Atto quarto, p. 173, n. 11.

Monferrato, custodito dalla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, ho consultato la riproduzione digitale;

- ho visionato l'unico manoscritto che ci tramanda il *Formicone*, che si trova oggi presso la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena¹³;
- per l'edizione priva di note tipografiche (ma databile al 1524 e assegnabile all'editore Minizio Calvo), mi sono servita delle due copie conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e della riproduzione digitale di quella custodita presso la Biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano;
- della stampa del 1526 dell'editore Soncino, ho visionato, in versione digitale, la copia posseduta dalla Biblioteca Comunale di Forlì;
- dell'edizione stampata dai fratelli Del Gesù nel 1527 ho consultato la riproduzione digitale della copia custodita presso la Biblioteca della Fondazione Cini (Venezia);
- della stampa impressa nel 1530 dallo Zoppino ho visionato la copia presente all'interno della Biblioteca Corsini dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Roma) e la riproduzione digitale dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli;
- per l'edizione del 1534 stampata da Sessa, mi sono valsa della riproduzione digitale della copia posseduta dalla Biblioteca Braidense di Milano;
- della stampa del 1537 del Bindoni, ho utilizzato la riproduzione digitale della copia conservata, anch'essa, presso la Braidense.

Il commento alle due commedie si basa su una costante attenzione al loro contesto di provenienza e sul confronto con le forme teatrali della latinità classica, con i successivi approdi della drammaturgia rinascimentale e la congerie di forme drammatiche caratterizzanti il Quattrocento¹⁴. È stato inoltre approfondito il rapporto che esse intrattengono con le rispettive fonti.

Nella sua Introduzione a *Li sei contenti* Doglio scriveva che «la commedia vale una rilettura [...] attenta a cogliere, con la dinamica del genere letterario e dell'istituzione teatrale, il montaggio dosatissimo di spezzoni di novelle su archetipi del teatro classico-umanistico»¹⁵.

¹³ Segnatura: G. XI. 64 (=S).

¹⁴ Un insieme complesso che eserciterà la propria influenza, per diverso tempo, anche sul teatro erudito. Cfr. G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., pp. 1-2.

¹⁵ M. L. Doglio, *Introduzione* a G. DEL CARRETTO, *Li sei contenti*, cit., p. XIII.

La sua riproposizione del testo di Del Carretto si accompagnava all'«invito a un riesame della figura e dell'opera di Galeotto sulla scena e per la scena di corte».¹⁶

Nella Premessa preposta all'edizione Stefani del *Formicone*, anche Emilio Faccioli esprimeva l'auspicio che la commedia del Mantovano incontrasse da quel momento «l'attenzione degli studiosi»¹⁷.

In questa tesi si è cercato di rispondere a quelle richieste.

Ne *Li sei contenti* e nel *Formicone* si trovano, rispettivamente, anticipate o fondate, quelle che saranno le due anime, spesso intrecciate, della commedia del Cinquecento: quella novellistico-boccaccesca da un lato e quella fondata sulla rivitalizzazione dei modelli plautino-terenziani dall'altra.

Ritengo, allora, che studiare e rileggere questi testi oggi significhi comprendere più approfonditamente i complessi e ibridi primi anni del Cinquecento, osservando *in fieri* la drammaturgia moderna nel suo farsi.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Emilio Faccioli, *Premessa* a P. F. MANTOVANO, *Formicone*, cit. Lo studioso, ritenendola «un evento di singolare importanza nella storia del teatro mantovano e di quello italiano in generale», aveva già dedicato, circa un ventennio prima, un intero paragrafo alla commedia, all'interno del proprio lavoro di ricostruzione della storia culturale mantovana. Cfr. *Le lettere. Volume II (L'esperienza umanistica. L'età isabelliana. Autunno del Rinascimento mantovano)*, a cura di Id., 1962, Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova, pp. 234-36 (il volume fa parte di *Mantova: la storia, le lettere, le arti*, 9 voll., Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova, 1958-65).

Il *laboratorio* teatrale padano

Per poter meglio comprendere due testi così poco conosciuti e studiati, è necessario fare riferimento al loro contesto di provenienza.

Entrambe le commedie, come si è anticipato e come si vedrà meglio più avanti, sono connesse – attraverso differenti modalità – al *milieu* intellettuale gonzaghesco e si collocano cronologicamente a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento.

Come è ormai ampiamente noto, è una fase aurorale molto complessa: anni in cui agiscono e si influenzano vicendevolmente forme teatrali o proto-teatrali anche molto distanti tra loro¹. Non solo la nascita di una drammaturgia esemplata sul modello latino si accompagna al perdurare di manifestazioni teatrali di diversa specie (che resteranno vitali ben oltre la linea di demarcazione tracciata dalla *Cassaria* ariostesca), ma la stessa riproposizione della commedia classica², nell'ultimo quarto del Quattrocento, è declinata in modalità molto differenti a seconda dei centri in cui si attua.

¹ Cfr. ETTORE PARATORE, *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel Cinquecento*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Atti di convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 9-95: 22; FEDERICO DOGLIO, *Il teatro in latino nel Cinquecento*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, cit., pp. 163-96: 165-80; MARIO APOLLONIO, *Alle origini della commedia*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di Raimondo Guarino, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 255-68: 265-68; M. PIERI, *La nascita del teatro moderno*, cit., pp. 24-37; 43-53; 56-66; G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., pp. 1-12; ROBERTO ALONGE, FRANCO PERRELLI, *Storia dello spettacolo*, con la collaborazione di Alessandro Pontremoli, Elena Randi, Claudio Longhi, Armando Petrini, Torino, UTET universitaria, 2016, p. 51.

² Per una panoramica del rapporto intrattenuto, invece, dalla commedia umanistica con il teatro latino, segnalo, tra gli altri: IRENEO SANESI, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1911, vol. I, pp. 61-139; Vito Pandolfi, *Introduzione a Teatro goliardico dell'umanesimo*, a cura di Id. e Erminia Artese, Milano, Lerici editore, 1965, pp. IX-XX; Alessandro Perosa, *Introduzione a Teatro umanistico*, a cura di Id., Milano, Nuova Accademia editrice, 1965, pp. 9-52; ANTONIO STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968; RAIMONDO GUARINO, *Gli umanisti e il teatro a Venezia nel Quattrocento. Scritture, ambienti, visioni*, in «Teatro e storia», 2, 1987, pp. 135-66: 135-60; A. STÄUBLE., *La commedia umanistica in Teatro e culture della rappresentazione*, cit., pp. 169-83; M. PIERI, *La nascita del teatro moderno*, cit., pp. 54-88; EAD., *Festa profana e riscoperta del teatro classico nel Quattrocento*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Volume I: Dalle origini al Quattrocento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 974-85: 980-83.

Nella «puntiforme geografia quattrocentesca della festività»³ diversificata in almeno tre poli (quello romano⁴, quello fiorentino⁵ e quello ferrarese-mantovano), l'esperienza teatrale maturata in area padana fu quella filologicamente meno *rigorosa* e maggiormente orientata alla messinscena⁶. La differente concezione è già tutta evidente nello spettacolo inaugurale di quella stagione, ovvero nei celebri *Menechini*⁷ recitati in volgare, durante il carnevale del 1486⁸, nel cortile⁹ del Palazzo Ducale ferrarese¹⁰.

³ Cfr. MARZIA PIERI, *Spettacolo di corte e spettacolo di accademia nell'Italia cinquecentesca*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi, Prefazione di Giulio Ferroni, Introduzione di Gian Mario Anselmi, Avellino, Sinestesie, 2015, pp. 51-66: 51.

⁴ Caratteristica prima dell'esperienza romana fu, naturalmente, il suo rigore antiquario. Nel 1486 i pomponiani rappresentavano in Campidoglio l'*Edipicus* plautino e l'*Ippolito* senecano ottenendo un eccezionale successo. Tre furono le repliche: a Campo de' Fiori, a Castel Sant'Angelo e in casa del cardinale Riario, sotto la cui protezione l'Accademia romana lavorava alla restaurazione del teatro latino (sulla scenografia di questi spettacoli cfr. EAD., *La nascita del teatro moderno*, cit., pp. 61-62). Emblematico dell'eccezionale consapevolezza drammatica raggiunta dai pomponiani è il prologo che quello stesso Sulpizio da Veroli che presiedette le rappresentazioni dell'86 premise, nel medesimo anno, alla propria edizione del *De architectura* vitruviano. Sulpizio, infatti, in quel prologo chiedeva al cardinale Riario di includere, «nel fervore costruttivo della Roma di Sisto IV» (ivi, p. 62), la realizzazione di un edificio teatrale. Sulla lunga e fondamentale speculazione che conduce alla riscoperta del teatro in quanto luogo fisico, sviluppatasi soprattutto a partire proprio dall'esegesi del V libro del *De architectura*, si ricordi naturalmente: FERRUCCIO MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974. Lo studioso analizza l'evoluzione di questa riflessione a partire dai primi trattatisti e commentatori, che sviluppano la questione dello spazio scenico in modo completamente indipendente rispetto a esigenze drammaturgiche specifiche, sino al «raccordo» sulle due tematiche proposto dalla trattatistica di secondo Cinquecento. Il volume si apre infatti sul *Re aedificatoria* albertiano e si chiude con il *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* dell'Ingegneri. Cfr. anche GIOVANNI ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 51-104 e CESARE MOLINARI, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 77-85.

⁵ L'esperienza fiorentina è, a quell'altezza cronologica, filologicamente raffinata ma sporadica. Come è noto, il primo, precoce, episodio di recupero del teatro classico è l'allestimento dell'*Andria* realizzato alla scuola del Vespucci nel carnevale del 1476, poi replicato presso la dimora del Magnifico ed ancora alla presenza dei magistrati cittadini. Lo stesso testo, dunque, che era stato postillato e pubblicato un anno prima da Poliziano (il quale, a quell'opera avrebbe, un decennio più tardi, dedicato un corso). Con ciò, però, gli sforzi degli umanisti fiorentini rimanevano prevalentemente profusi in altri settori (cfr. M. PIERI, *La nascita del teatro moderno*, cit., pp. 62-63) mentre alla realizzazione di recite latine in città si dedicavano, talvolta, i chierici. Sulla qualità di questi lavori, però, intervenne presto proprio il Poliziano. Attraverso il polemico prologo premesso, nel 1488, ai *Menaechmi* recitati dagli allievi di Paolo Comparini, il filologo accusava i preti di scarsa cultura e moralismo censorio.

⁶ M. PIERI, *Spettacolo di corte e spettacolo di accademia*, p. 57.

⁷ L'attribuzione della traduzione a Battista Guarini, avanzata da diversi studiosi, è stata recentemente definita da GIANNI GUASTELLA priva di «alcun sostegno documentario» (cfr. ID., *Plauto e Terenzio in volgare (1486-1530)*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, cit., pp. 36-47: 42, n. 20), in quanto «sappiamo per certo che in molti casi circolavano più traduzioni di uno stesso testo, quasi sempre prive di un'indicazione chiara del loro autore» (cfr. ivi, p. 43).

⁸ Dunque nello stesso anno dell'*Edipicus* e dell'*Ippolito* dei pomponiani.

⁹ Sulla scenografia dei volgarizzamenti estensi cfr., naturalmente, LUDOVICO ZORZI, *Il sipario ducale*, in *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 5-59: 17-19.

¹⁰ Per una breve descrizione dello spettacolo cfr. FABRIZIO CRUCIANI, CLELIA FALLETTI, FRANCO RUFFINI, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, in «Teatro e Storia», 16, 1994, pp. 131-217, pp. 133-34.

«Niente di simile [...] si era visto finora. In Italia e nell'Europa tutta»¹¹ e da quel momento, si sa, l'iniziativa dei volgarizzamenti venne presto replicata dentro¹² e fuori¹³ le mura ducali. Certo, gli allestimenti¹⁴ di spettacoli classici ferraresi non solo mantenevano forti elementi di continuità con la tradizione teatrale precedente, ma addirittura si innestavano direttamente su quel tipo di *cerimonialità*¹⁵. Comuni erano gli sfondi scenografici, i costumi, i macchinari scenici¹⁶ e – elemento fondamentale – gli intermezzi mitologici che frantumavano l'unità dello spettacolo, non ancora concepito come «scambio dialettico-dialogico riferito ad una struttura chiusa»¹⁷. Inoltre le cronache¹⁸ dimostrano come gli spettatori dessero inizialmente prova di preferire ancora gli elementi

¹¹ MARCO VILLORESI, *Brevi note e qualche considerazione sul teatro classico al tempo del Boiardo*, in *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena*. Atti di convegno (Scandiano, 15-16 maggio 2009), a cura di Giuseppe Anceschi e William Spaggiari, Novara, Interlinea, 2010, pp. 13-27: p. 22.

¹² A seguire si ebbero, sempre a Ferrara: nel gennaio-febbraio 1487 l'*Amphitryone* e nuovamente *Menechini e Amphitryone* nel 1491 (in occasione delle nozze tra Alfonso – il figlio di Ercole – e Anna Maria Sforza e della conseguente alleanza tra Ferrara e Milano). Nel 1493 Ercole fece allestire a Pavia, sempre nel solco dell'alleanza con i lombardi, *Captivi*, *Mercator* e *Poenus*. Mentre il successo dell'iniziativa si estendeva ad altre corti, gli spettacoli estensi subirono però a quel punto una battuta d'arresto durata un lustro a causa di un susseguirsi di lutti, difficoltà economiche e travagli politici. A partire dal 1499, ad ogni modo, le recite ripresero a ritmo intenso, almeno sino a quando Alfonso non successe a Ercole. Cfr. G. GUASTELLA, *Plauto e Terenzio in volgare (1486-1530)*, cit., p. 39. Sui volgarizzamenti ferraresi segnalo, tra gli altri: ANNA MARIA COPPO, *Spettacoli alla corte di Ercole I*, in «Pubblicazioni dell'Università del Sacro Cuore. Contributi dell'istituto di Filologia moderna», 1, 1968, pp. 30-59; M. PIERI, *La nascita del teatro moderno*, cit., pp. 63-66; F. CRUCIANI, C. FALLETTI, F. RUFFINI, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, cit., pp. 131-45; G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., pp. 9-12.

¹³ Per un elenco degli spettacoli allestiti presso altre corti cfr. M. PIERI, *La nascita del teatro moderno*, cit., p. 64; G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., p. 11.

¹⁴ «Tra il carnevale del 1486 e il carnevale del 1503 [...] gli allestimenti si succedono negli spazi più diversi [...]. A parte la puntata episodica nel cortile di Schifanoia (usato per la ignota “comedia de Hipolito et de Lianora” nel 1491), si può osservare che, pur nella continua mutevolezza, l'ubicazione degli allestimenti rimane circoscritta a una zona minima, compresa tra le varie adiacenze del Palazzo e la piazza del Duomo (sulla quale nel frattempo si susseguono, a spese dell'intendenza di corte, gli spettacoli sacri). La grande stagione del teatro ferrarese si è svolta qui. Un allargamento dell'area scenica si avrà in età giraldiana, con l'estensione dell'ossequio ducale ai circoli privati, alle accademie, alle maglie culturali dell'intera città» (cfr. L. ZORZI, *Il sipario ducale*, cit., p. 18).

¹⁵ «Il progetto erculeo, solidamente strutturato e perseguito, affianca e incrementa la preesistente festività e “cerimonialità iberico-borgognona”, orale e protodrammaturgica, innestandosi su una ricca tradizione locale cosiddetta “romanza”, che accosta al laboratorio traduttorio intorno allo Studio l'esperienza del “ballare lombardo”, la presenza consueta di nani e buffoni, una ricca vita musicale intimamente collegata con l'improvvisazione lirica, un patrimonio di saperi artigianali di mascherari, carpentieri e costumisti che ne è parte integrante e qualificata» (cfr. M. PIERI, *Spettacolo di corte e spettacolo di accademia*, cit., p. 51).

¹⁶ Di cui è emblema la famosissima nave apparsa in scena durante i *Menaechmi* del 1486, descritta nel *Diario ferrarese*: «venne una fusta di verso le caneve e cusine, e traversò il cortile con dieci persone dentro con remi et vela». Qui cito da ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano. Libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, 2 voll., Roma, Bardi editore, 1971 (Torino, Loescher, 1891), vol. II, p. 128.

¹⁷ M. PIERI, *La nascita del teatro moderno*, cit., p. 64.

¹⁸ «Nella corsa allo spettacolo di corte tardo-quattrocentesco e di primo Cinquecento non è solo urgente procurarsi testi da recitare, ma anche fissare in manuali e tecniche organizzate il ricordo di allestimenti per il momento sperimentali e disomogenei: i linguaggi della danza si fissano in trattati scritti proprio all'interno di una pedagogia cortigiana che comincia a regolamentare una minuziosa antropologia del vivere aristocratico, mentre escono a stampa le prime raccolte di musica profana, si compongono trattati di architettura teatrale e di proto-regia, si inventa il genere della recensione che conserva e diffonde la memoria della festa, prima come cronaca interna (basti pensare ai solleciti e pettegoli informatori di Isabella d'Este sulle rappresentazioni di Ercole I), poi come resoconto ufficiale di eventi particolarmente prestigiosi e reclamizzati» (cfr. EAD., *Spettacolo di corte e spettacolo di accademia*, cit., pp. 52-53).

spettacolari alla vera e propria recita delle commedie plautino-terenziane, forse, come è stato scritto¹⁹, anche a causa della scarsa resa volgare di traduzioni basate su testi lacunosi e corrotti²⁰.

Ma – stando attenti a non applicare erroneamente una prospettiva *evoluzionista* a una stagione in cui si intrecciano molteplici esperienze drammatiche²¹, tutte vitali e produttive – si può asserire che fu presto evidente come Ercole avesse individuato²² una strada fondamentale, quella su cui si fonderà la nascita della commedia erudita del Cinquecento. E il duca – giovandosi del resto di una cultura dello spettacolo che a Ferrara era ben radicata anche prima del 1471²³ (anno in cui assunse il

¹⁹ Cfr. EAD., *La nascita del teatro moderno*, cit., p. 65.

²⁰ In merito cfr. G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., p. 8.

²¹ Si consideri, ad esempio, lo specifico sviluppo delle sacre rappresentazioni nel periodo erculeo. Cfr. F. CRUCIANI, C. FALLETTI, F. RUFFINI, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, cit., pp. 145-54. Sempre sul teatro sacro dell'epoca cfr. DOMENICO GIUSEPPE LIPANI, *Lo spettacolo sacro a Ferrara nel Quattrocento e i legami con la tradizione fiorentina*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», VII, 2, 218/31, 2012: *passim* e ID., *Teatro e immaginario figurativo. Ercole de' Roberti e lo spettacolo sacro a Ferrara*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», 2, 256-78, 2010: *passim*.

²² L'interesse di Ercole per gli autori del teatro classico poggiava ad ogni modo su un solido e precedente ruolo della commedia latina nella cultura ferrarese. Terenzio era stato autore fondamentale nell'insegnamento di Guarino Veronese, che nelle sue «antiche commedie ritrovava vistosi punti di contatto con le sue convinzioni: l'importanza dell'autocoscienza del fanciullo, l'inadeguatezza delle severe punizioni corporali, la doverosa disponibilità dell'adulto ad un dialogo confidenziale, l'indulgenza, il pronto perdono degli errori» (cfr. MARCO VILLORESI, *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 25). «Quel curriculum di studi, infatti, mirava soprattutto alla formazione di uomini consapevoli, abili nell'affrontare qualsiasi situazione il destino presentasse loro, pronti al *perpetuum negotium*. Rifiutando in modo netto una nomenclatura culturale vuota e astratta, si tendeva a quella che Garin definisce acutamente "l'esigenza di un sapere non verbale ma reale". Attraverso lo studio dell'uomo, strumento ontologico per comprendere il mondo, sostare sulle cose, intenderne l'essenza: è il perno teorico della grande pedagogia quattrocentesca [...]. Insomma, maestro di vita il comico latino, maestro di vita il Veronese» (cfr. *ivi*, p. 26). Sul ruolo assunto da Terenzio, a partire da quel momento, nella cultura del *milieu* estense cfr. *ivi*, pp. 26-31. Sono riflessioni rilevanti ai nostri fini, poiché «sulla base di quell'interesse per i comici si costruisce una solida cultura drammaturgica, destinata a durare e a raffinarsi nel tempo, anche se non bisogna pensare ad uno sviluppo sempre omogeneo, progressivo e privo di zone d'ombra: ad ultimare quel percorso che si apre con il reperimento e, via via, con la conoscenza più accurata e approfondita dei testi e del teatro antico e si chiude con la rappresentazione scenica delle commedie plautine e terenziane sul finire del Quattrocento, hanno concorso uomini, interessi e contingenze storiche molto diverse per qualità e sostanza. Comunque, sin da ora è possibile affermare con certezza che un ruolo determinante di raccordo lo svolse proprio la scuola, quella impostata secondo i programmi di Guarino, che includevano la lettura, nonché la conoscenza mnemonica, di testi teatrali, e non solo del garbato e saggio Terenzio ma, come vedremo, anche del meno ortodosso Plauto. Inoltre, sempre legato all'esperienza didattica fu il recupero filologico dei testi e l'interpretazione dei medesimi con il sussidio dei grammatici e dei commentatori quali Prisciano, Servio, Donato; e non dimenticare che gran parte dei volgarizzatori e di coloro che studiarono le possibili realizzazioni spettacolari delle commedie, si pensi a Battista Guarino e al Prisciani, furono insigni professori nella scuola ferrarese. È ovvio constatare, allora, che quel curriculum di studi così attento alla drammaturgia classica formò anche le generazioni successive, quelle che annoverano autori come Boiardo e Ariosto, seriamente implicati, pur seguendo strade diverse, nella rinascita del nostro teatro» (cfr. *ivi*, pp. 36-37). Sullo stesso tema cfr. anche DOMENICO GIUSEPPE LIPANI, *La lingua letteraria di Guarino Veronese e la cultura teatrale a Ferrara nella prima metà del XV secolo* in «Annali Online di Ferrara – Lettere», 2, 225/56, 2009; EUGENIO GARIN, *Guarino Veronese e la cultura a Ferrara* in *Ritratti di umanisti*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 69-106: 75-78; UMBERTO BUCCHIONI, *Terenzio nel Rinascimento*, Rocca San Casciano, Licino Cappelli editore, 1911, pp. 54-59.

²³ Si pensi ad esempio alle giostre, agli spettacoli musicali e a quelli dei buffoni, al palio di San Giorgio e all'utilizzo delle maschere negli spettacoli di carnevale (la tradizione della maschera si sviluppò particolarmente, al punto che gli artigiani ferraresi divennero celebri). Cfr. F. CRUCIANI, C. FALLETTI, F. RUFFINI, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, cit., pp. 154-55. Su un piano di riflessione generale (non connesso dunque all'ambiente ferrarese), in merito all'influenza del retroterra medievale, che contribuisce al vigore della commedia di ispirazione classica, cfr. GIULIO FERRONI, *Vitalità della commedia nel Rinascimento dei moderni*, in *La commedia*

potere) – su quella intuizione costruì un’esperienza teatrale talmente intensa da essere stata dalla critica paragonata «ad altre stagioni altrettanto mitiche, come [...] quelle di Elisabetta d’Inghilterra o del re Sole»²⁴.

Il legame tra commedia e festa nel Rinascimento²⁵, per dirla con Ruffini²⁶, e dunque quello tra teatro e potere²⁷, non necessita certo di essere qui rievocato, essendo stato oggetto di numerosi e fondamentali studi.

È in quel legame, in quel ruolo di fondamentale importanza politica assegnato dagli Este al teatro, che si trova la spiegazione della celebre gelosia del duca²⁸ nei confronti dei volgarizzamenti plautino-terenziani realizzati dagli intellettuali a lui vicini²⁹.

italiana. Tradizione e storia, cit., pp. 3-7: 3-4. Sulla commedia di primo Cinquecento, cfr. anche ID., *Commedia*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2011, pp. 37-47.

²⁴ Cfr. M. PIERI, *Spettacolo di corte e spettacolo di accademia*, p. 57. Sempre sull’origine della stagione della commedia erudita cfr. EAD., *Dal teatro di corte alla commedia dell’arte*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Volume II: Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 794-848: pp. 794-98.

²⁵ Cfr., tra gli altri, il bellissimo saggio di FABRIZIO CRUCIANI, *Il teatro e la festa in Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di Id. e Daniele Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 31-52, in cui è contenuta l’efficace definizione (che pure al tempo non soddisfò lo studioso) della festa come di una «finzione nel punto di vista» (cfr. *ivi*, p. 40). Sull’intero organismo della festa nel Cinquecento si veda l’importante studio di ELVIRA GARBERO ZORZI, *La festa cerimoniale nel Rinascimento. L’ingresso trionfale e il banchetto d’onore*, in *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di Ead. e Sergio Romagnoli, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 63-80, in cui viene descritto e spiegato il dispositivo cerimoniale cinquecentesco. Altrettanto rilevante e particolarmente pertinente alla nostra riflessione: CLELIA FALLETTI, *Le feste per Eleonora d’Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, in *Teatro e culture della rappresentazione*, cit., pp. 121-63, in cui si legge una dettagliata esposizione dei grandiosi festeggiamenti che caratterizzarono il matrimonio tra Ercole I d’Este ed Eleonora d’Aragona. Focalizzati su periodi differenti, ma altrettanto utili ai fini dello studio della festa tra XV e XVI secolo: VERONICA PARI, *Il trionfo di Borso d’Este in Reggio Emilia nel 1453 e l’immaginario trionfale nella Ferrara del ‘400* in «Teatro e storia», 26, 2005, pp. 33-66 (come è noto, il trionfo è uno dei momenti fondamentali della festa) e FABRIZIO CRUCIANI, *Le feste per Isabella d’Este Gonzaga a Roma nel 1514-15* in «Teatro e storia», 2, 1987, pp. 167-85, la cui conclusione condensa, in poche righe, la funzione dell’intero organismo festivo nel Rinascimento: «Le feste per Isabella, seguendo Isabella, ci si presentano come un involucro. Ma dentro [...] ci sono eventi e situazioni ed echi fondamentali per la storia del teatro italiano del Rinascimento. La fascinazione del teatro rinascimentale ci appare non negli spettacoli soltanto e nemmeno solo negli elementi delle forme e dei mestieri di spettacolo, bensì in un teatro che è situazione complessa di civiltà; che è rapporto tra eventi e aperture di possibilità, tra momenti particolari diversi e una globalità, una ipertelia. Così il progetto non si esaurisce nel fatto, né l’artista nell’opera; questa è una parzialità del suo essere culturale. Il teatro del Rinascimento è sempre espressione e fondazione insieme di cultura, nell’insopprimibile e mai pienamente afferrabile dialettica tra visione e fatti, ideologia e filologia. Di qui viene agli studi sul teatro rinascimentale una particolare tensione interna che si rivolge da un lato ai fatti nella loro molteplicità e dall’altro ad una «origine», che non è loro precedente, né è la fondazione culturale. La Festa è questa categoria, non un genere: non la si ritrova, né la si usa, guardando soltanto le feste.» (Cfr. *ivi*, pp. 184-85).

²⁶ FRANCO RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento: La Calandria alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986.

²⁷ Cfr. GIULIO FERRONI in *Il teatro e la corte*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, cit., pp. 177-98; ANNA MARIA TESTAVERDE, *Il teatro del Cinquecento*, in *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall’antichità a oggi*, a cura di Luigi Allegri, Roma, Carocci, 2017, pp. 99-128: 101-02.

²⁸ Tra gli altri cfr. Antonia Tissoni Benvenuti, *Introduzione a Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di Ead. e Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983, p. 18.

²⁹ Come verrà ricordato anche più avanti (cfr. *infra*, *Introduzione al Formicone*, p. 117), Ercole tese sempre a tentare di limitare la circolazione esterna di quanto di innovativo, a livello culturale, veniva prodotto alla sua corte, anche quando non si trattava di teatro. Un eclatante esempio è fornito dall’episodio in cui il duca rifiutò il prestito del

Gelosia che Ercole non mitiga neppure quando a richiedere in prestito le traduzioni è la corte mantovana, di cui, nel 1490 – sposando Francesco II Gonzaga³⁰ – sua figlia Isabella è divenuta marchesa³¹.

Questa anomalia, del resto, è in qualche modo il riflesso del particolare rapporto esistente tra le due corti. Unite da solida alleanza, Mantova e Ferrara intrattenevano anche un fittissimo scambio culturale: gli artisti estensi erano di casa, per dir così, presso i Gonzaga e viceversa. I rapporti sono tali da farci ad esempio rintracciare, tra i documenti archivistici, notizia di frequenti e reciproci prestiti di beni materiali di ogni sorta: dai libri sino alla tappezzeria.³²

Questo legame così forte tra i due centri tuttavia non esclude, e anzi forse in qualche modo fomenta, una certa rivalità³³. Competizione che, appunto, diventerà evidente quando dalla corte lombarda inizieranno a pervenire richieste di avere in prestito proprio quei volgarizzamenti che tanta importanza rivestivano per Ercole. Questo accadeva all'indomani dell'arrivo a Mantova di Isabella, la quale intendeva imitare, nel suo nuovo dominio, la tradizione teatrale inaugurata dal padre³⁴.

volgarizzamento di Dione Cassio, realizzato da Niccolò Leonicensi, addirittura a Lorenzo il Magnifico. Ercole, certo, in parte compensò il diniego promettendo di farne realizzare lui stesso una copia da inviare a Firenze, ma in ogni caso specificò di non volere che il libro fosse fatto circolare e che fosse dato alle stampe (cfr. EDOARDO FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro». Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'Umanesimo*, Padova, Antenore, 1988, p. 93). Ancor più bizzarro il caso in cui finse di aver prestato il proprio Polistore a Niccolò da Correggio per non doverlo concedere momentaneamente ad un altro richiedente, avvertendo poi il Correggio affinché agisse di conseguenza (cfr. *ibidem*).

³⁰ Su questa unione rimane preziosa fonte di informazioni ALESSANDRO LUZIO, *Isabella d'Este e Francesco Gonzaga promessi sposi*, Milano, Tipografia editrice L. F. Cogliati, 1908. Sugli accordi tra i due casati in merito al matrimonio (concordato quando Isabella aveva solo sei anni) cfr. *ivi*, p. 13 sgg. Cfr. anche INEZ LESLEY WESTON, *Francesco II Gonzaga and Isabella d'Este: New Perspectives on Music and Art at the mantuan court, 1484-1519*, B.A. thesis, Master of arts, University of Victoria, 2011.

³¹ Per una cronologia della vita di Isabella d'Este segnalo LORENZO BONOLDI, *Isabella d'Este. La signora del Rinascimento*, Rimini, Guaraldi, 2015, pp. 71-79. Per una breve biografia commentata cfr. ROBERTA IOTTI, *Isabella d'Este in Isabella d'Este, la prima donna del Rinascimento*, a cura di Daniele Bini, Modena, Artiglio editore, 2001, pp. 9-20. Utili informazioni possono essere tratte anche da MARZIA MINUTELLI, *Lieti eventi in casa Gonzaga. Tre lettere di Floriano Dolfo a Francesco IV e a Isabella d'Este*, in «Annali della Scuola Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», XXII, 2, III, 1992, pp. 431-79: 436-52 e SERGIO BERTELLI, *Mantova*, in *I Gonzaga e l'impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, con la collaborazione di Simona Brunetti e Licia Mari, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 1-27: 1-5. Della sterminata biografia dedicata a Isabella d'Este, mi limiterò a citare, nel corso di questo lavoro, unicamente quegli studi di cui mi sono valsa con maggior frequenza.

³² A. LUZIO, *Isabella d'Este e Francesco Gonzaga*, cit., pp. 25-27.

³³ Cfr. M. PIERI, *Spettacolo di corte e spettacolo di accademia*, p. 60.

³⁴ Sulle esperienze teatrali mantovane antecedenti l'arrivo della marchesa cfr. *Le lettere. Volume II*, cit., pp. 213-271. Sulla più illustre di quelle manifestazioni, la *Fabula di Orfeo*, dedicata al «reverendissimo Cardinale Mantuano» dal Poliziano (cfr. ANGELO POLIZIANO, *Orfeo in Stanze – Orfeo – Rime*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 2007, pp. 143-182: 145), cfr. almeno ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padova, Antenore, 1986. Invece, in merito a quello che sarà il ruolo del teatro a Mantova nel tardo Cinquecento, cfr. l'analisi di CLAUDIA BURATELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinquecento e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, pp. 3-34, particolarmente interessante soprattutto poiché si sofferma su come «il teatro e la

Anche presso la corte gonzaghesca, è importante ricordarlo, l'introduzione di questa nuova pratica drammaturgica non avrebbe comportato un netto trapasso alla stagione della commedia erudita. L'*ibridismo* culturale che caratterizza Ferrara è, infatti, pienamente condiviso dai *parenti* lombardi ed ancora per diverso tempo la cultura mantovana sarà contrassegnata anche da esperienze di stampo tipicamente quattrocentesco³⁵.

Le traduzioni plautino-terenziane, ad ogni modo, venivano attivamente ricercate da Isabella e Francesco II³⁶. I canali attraverso cui i due marchesi ne entravano in possesso erano essenzialmente due: le richieste di prestito, come si è già detto, inviate a Ferrara e la commissione³⁷ ad artisti mantovani legati allo Studio pubblico³⁸.

Già il maestro Pietro Marcheselli aveva guidato i propri studenti alle versioni dal teatro classico³⁹ e quando morì, nel 1502, il suo lavoro venne proseguito dal successore Francesco Vigilio⁴⁰, nominato da Isabella⁴¹.

celebrazione festiva, da sempre oggetto di attenzione perspicua nell'ambito delle iniziative culturali e di rappresentanza della corte mantovana, appaiano in questi anni assumere la natura di vere e proprie colonne portanti dell'intero disegno politico gonzaghesco: luogo privilegiato della manifestazione a sé e al mondo dello splendore e della magnificenza della Casa, della sua forza e autorevolezza, e insieme duttile ed efficace strumento per occultare (ancora una volta a sé oltre che al mondo) l'incipiente fragilità militare e la paralisi diplomatica, la progressiva debolezza nei confronti degli stessi stati italiani nonché delle monarchie nazionali europee» (cfr. *ivi*, p. 9).

³⁵ Tra le forme di spettacolarità che continuano gli usi medievali, storicamente rilevanti quelle connesse alle figure dei buffoni. Sul tema cfr. ALESSANDRO LUZIO, RODOLFO RENIER, *Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga ai tempi d'Isabella d'Este*, Roma, Tipografia della Camera dei deputati, 1891; MAUDA BREGOLI-RUSSO, *Teatro dei Gonzaga al tempo di Isabella d'Este*, Peter Lang, New York ecc., 1997, pp. 23-41.

³⁶ Non è da dimenticare come fondamentale per la creazione di un retroterra umanistico fosse stato, a Mantova, l'insegnamento (dal 1423 al 1446) di Vittorino da Feltre. In linea con una concezione generalmente condivisa dalla pedagogia quattrocentesca, il maestro assegna valore agli *studia humanitatis* in quanto essi trasmettono ai fanciulli precetti direttamente traducibili in una valida condotta di vita quotidiana. Attraverso la lettura dei classici in lingua originale, l'allievo apprendeva non solo «il contenuto linguistico dei modelli classici, ma anche [...] l'idealità intrinseca e più riposta» di quelle opere (cfr. MANUELA VERONESI, *Vittorino da Feltre e l'insegnamento*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di Patrizia Castelli, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1998, pp. 157-63: p. 163). Su similitudini e differenze tra il magistero di Vittorino a Feltre e quello ferrarese di Guarino (*supra*, n. 22) cfr. E. GARIN, *Guarino Veronese e la cultura a Ferrara*, cit., pp. 76-78.

³⁷ Sui caratteri e le modalità della committenza di Isabella cfr. LEANDRO VENTURA, *Isabella d'Este. Committenza e collezionismo*, in *Isabella d'Este la prima donna del Rinascimento*, cit., pp. 85-107. Lo studio è concentrato sul collezionismo di matrice artistica, ma è utile per comprendere che tipo di committente fosse la marchesa.

³⁸ Su cui cfr. STEFANO DAVARI, *Notizie storiche intorno allo studio pubblico ed ai maestri del secolo XV e XVI che tennero scuola in Mantova tratte dall'Archivio storico dei Gonzaga*, Mantova, Stabilimento Tipografico Eredi Segna, 1876.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 13. Cfr. anche DAVID SALOMONI, *Le scuole di una comunità emiliana nel Rinascimento tra religione e politica. Il caso di Novellara*, in «Educazione. Giornale di pedagogia critica», V, 2, 2016, p. 17-42: pp. 24-25.

⁴⁰ Il Vigilio sarà poi istitutore di Federico, figlio di Isabella e Francesco II. Sulla sua figura cfr. S. DAVARI, *Notizie storiche intorno allo studio pubblico*, cit., pp. 13-15; A. D'ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, pp. 389-90; ALESSANDRO LUZIO, RODOLFO RENIER, *La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di Simone Albonico, Introduzione di Giovanni Agosti, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005, pp. 58-64.

⁴¹ Gli allievi avevano invece proposto, attraverso una missiva al marchese, una differente nomina. Morto il maestro il 29 luglio, il 1° agosto quattro di loro scrivevano infatti: «Ill.^{mo} et Ex.^{mo} [...]. Sapendo noi quanto benignamente V. Ex. di continuo si è dimostrata verso il nostro m.^{to} Petro, seconda exaltatione de la patria, noi come soi creati e figlioli se movimo totis viribus a pregare V. Ex. se degni concederne de singular dono e gratia uno suo discipulo chiamato

La continuità tra l'operato dei due istitutori è ben descritta dalla seguente lettera, inviata il 24 dicembre 1502 da Albertino Pavese – uno degli allievi dello studio – al marchese Francesco II:

Per satisfare al desiderio et volontà de la Exc. V., come è mio debito et eterno volere, insieme cum li antiqui allievi del servo vostro M.^o Pietro, habiamo posti in ordine due comedie, quella di *Menechini*, quale è molto festevole e tutta piena de dilecto: l'altra quella che si dimanda il *Trinummo*, che non è tanto piacevole quanto morale, et molto piacerà alla S.V. Una altra ne finemo, la qual fu cominciata dal nostro caro patre et precettore, che è nominato *Pseudolo*, che spero sarà la più bella, et ancor sii rappresentata, et son certo che ogni cosa succederà benissimo.⁴²

Questi e gli altri volgarizzamenti realizzati presso lo Studio non ci sono purtroppo pervenuti⁴³. In ogni caso, però, un'idea di che tipologia di traduzioni potesse essere gradita ai Gonzaga, è comunque possibile ricavarla da altri documenti relativi a quegli anni: in primo luogo dalla corrispondenza con la corte ferrarese⁴⁴.

Giovanni da Cavalara, asai doto et elevato spirito; e perché m.^{to} Francesco ex adverso se move cum ogni istantia per volere intrare in quel loco dove tena scola il ditto nostro patre, pregamo novamente V. Ex. vogli scrivere a Barholomeo Folco patrone di quella casa e comandargli che dia quel loco a ditto nostro compatriotta, quale per tutti i rispetti se deve havere in protezione sì per memoria de le felice ossa de m.^{to} Pietro, qual giovene per la sufficienza sua è atto a mantenere vivo il nome e fama del nostro morto patre, anchor che per sé sia inextinguibile, sì perché era di mente di m.^{to} Pietro ponerlo in loco suo, come più fiato ha ditto publice, sì perché l'è nativo de la patria nostra, sì perché havendo m.^{to} Francesco concurrente sveglierà l'ingegni in modo che V. S. haverà gioveni da mettere a ogni cimento, che restando m.^{to} Francesco solo asai benevoli de m.^{to} Pietro più presto eligeriano d'essere privi del lume litterale che andare alla disciplina di quell'altro: e concedendone questo V. Ex. se degnerà anche alla S. di V. M.^{ma} consorte che ne presti il suo favore. Siamo, S.^{re} Ill.^{mo}, tutti dispersi senza la Ex. V. e senza il nostro amorevol patre; tutti se arecomandiamo a piedi de la Ex. V. quale Idio prosperi [...].» La firmavano Jo. Jacob. Arigonius, Albertinus Pavesus, Benedictus Portus, Gabriel Latiosus. Cito da A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, cit., pp. 58-59. Gli allievi non erano evidentemente al corrente di come, già al 30 di luglio, Isabella considerasse effettiva la nomina del Vigilio. Risale infatti a quella data un'epistola inviata dalla marchesa proprio a quel Bartolomeo Folco citato dagli studenti. Scrive Isabella: «Desyderando nui che maestro Francesco Vigilio, maestro de scola, habbi la casa dove tenea scola maestro Pietro novamente morto, confortemoti che vogli essere contento per nostro respecto dargela per quel afficto che padava maestro Pietro» (cito sempre da ivi, p. 58).

⁴² A. S. MN.: F. II. 8, b. 2459 e edita da A. D'ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, pp. 387-88. Su questa lettera torneremo più avanti (cfr., *infra*, *Introduzione al Formicone*, p. 110), nell'*Introduzione al Formicone* del Mantovano.

⁴³ Cfr. LUIGINA STEFANI, *Sui volgarizzamenti plautini*, «Paragone Letteratura», XXX, 358, 1979, pp. 61-75: p. 65. Ho personalmente condotto delle ricerche nell'Archivio di Stato Gonzaga nel tentativo di rintracciare informazioni inedite sulle attività dello Studio. Ho controllato la corrispondenza proveniente da Ferrara, Mantova e dalle aree che rientravano allora nel marchesato gonzaghese relativa agli anni 1500-1507. Ho scelto di coprire un arco temporale che avrebbe potuto consentirmi di individuare informazioni relative anche all'autore del *Formicone*, con ogni probabilità da identificare in uno degli allievi della Scuola. Lo spoglio dell'enorme mole di epistole non ha purtroppo fornito alcun frutto in tal senso. Come spesso accade nella ricerca scientifica, taluni esperimenti non conducono ai risultati sperati. Il controllo da me condotto credo possa comunque essere di qualche utilità per altri studiosi che vogliano approcciarsi alle medesime questioni. Per la consultazione dell'Archivio sono stati strumenti fondamentali PIETRO TORELLI, *L'Archivio Gonzaga di Mantova*, Arnaldo Forni editore, Sala Bolognese, 1988 (Mondadori, 1920) e ALESSANDRO LUZIO, *L'Archivio Gonzaga di Mantova. La corrispondenza familiare, amministrativa e diplomatica dei Gonzaga*, Mantova, Accademia nazionale virgigliana, 1993 (Mondadori, 1922).

⁴⁴ Il teatro non era il solo settore artistico in cui Isabella volgesse lo sguardo alla corte paterna. Tra gli esempi in questo senso si possono citare le commissioni architettoniche a Biagio Rossetti, l'invio di un musico gonzaghese a

È risaputo quanto insistenti fossero le richieste avanzate, soprattutto da Isabella, all'indirizzo della corte paterna.

Quando, di frequente, Ercole negava il prestito dei propri copioni⁴⁵, la marchesa era solita rivolgersi direttamente a Niccolò Cosmico⁴⁶ e a Battista Guarino⁴⁷ affinché traducevano per lei delle commedie plautine.

Particolarmente interessante, a questo proposito, è un'epistola del Cosmico datata 7 gennaio 1498:

Ferrara affinché si formasse lì e la richiesta di far venire a Mantova colui che era stato il suo maestro di canto presso la corte estense, non riuscendole di trovare una figura altrettanto valida tra gli insegnanti al servizio dei Gonzaga. Cfr. IAN FENLON, *Isabella d'Este e i suoi contemporanei. Musica e mecenatismo presso le corti dell'Italia settentrionale*, in *Bernardo Clesio e il suo tempo*, a cura di Paolo Prodi, Città di Castello, Bulzoni, 1988, pp. 607-631: 610. Lo studioso definisce il rapporto della marchesa con la città natale come un «cordone ombelicale che [...] influenzò ogni aspetto della sua committenza» (cfr. *ibidem*).

⁴⁵ La seguente, celebre, epistola inviata nel febbraio 1496 da Ercole d'Este a Francesco II Gonzaga, in risposta alla richiesta di avere in prestito alcuni volgarizzamenti, è stata da taluni considerata un espediente a cui il duca sarebbe ricorso per non far circolare le proprie traduzioni versificate: «Havemo ricevuta la lettera della S.V. per la quale ne addimanda che vogliamo mandarle quelle comedie vulgari, che Nui già facessimo recitare. Et in risposta gli dicemo che ne rincresce non potere soddisfare al desiderio suo: ché volemo che la sappia, che quando nui facessimo recitare dicte Comedie, il fu dato la parte sua a cadauno di quelli, che li havevano a intervenire, accioch' imparassero li versi a mente; et depoi che furono recitate, Nui non avessimo cura di farle ridurre altramente insieme, né tenerne copia alcuna, et il volergele ridurre al presente seria quasi impossibile per ritrovarsi parte di quelle persone, ch'intervennero in dicte Comedie, in Franza, parte a Napoli, et alcuni a Modena et a Reggio, che sono uno Zacchagnino et m. Scarlattino. Si che la S. V. ne haverà excusati, se non ge le mandemo. [...] Se la S. V. desiderarà mo de havere alcuna de dicte Comedie in prosa, ed ne advisi quale, Nui subito la faremo cavare dal libro nostro volentieri, et la manderemo a la S. V., a li beneplaciti de la quale ne offerimo paratissimi» (Cito da A. D'ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, pp. 368-69). Era certo comune che gli attori rimanessero in possesso delle parti scannate del copione, ma mi pare quanto meno singolare che Ercole d'Este, dopo aver commissionato la versificazione delle commedie, non trattenesse presso di sé neppure una copia di due testi che costituivano allora un'importante novità. Si trattava, nello specifico, delle traduzioni di *Captivi* e *Mercator* (cfr. *ivi*, p. 369). Particolarmente interessante in questo senso mi pare infatti un'ulteriore epistola, inviata nel gennaio 1498 a Isabella d'Este da uno dei personaggi che fungeva da intermediario tra le corti estense e gonzaghesca, ovvero il Palazzo: «Et cussi alhora comise Sua S. [il duca Ercole] a Francescho di Lardi che mandasse la chiave a Hyeronimo Ziliolo et ge scrivesse che me fesse transcrivere questa comedia traducta in prosa vulgare et che la desse. Io el sabato me ne tornai a Ferara et sollicitai Hyeronimo al spazamento, al che lui me rispose che la faceva transcrivere et cossi hozi matina atrovai che la era copiata, maera copiata tutta in tercetti et non in prosa, per la qual cosa lui non me la volse dare, dicendo ch'el non haveva comission de darmela se non in prosa et che lui non voleva preterir gli comandamenti del Signor et che lui non ge heve fantasia quando el dette a transcrivere se la fusse in versi o in prosa. Io instai assai dicendo ch'el Signor seria contento et che cussi me l'haveria data in versi come in prosa, ma che sua Ex^{tia} non se ricordava che la fusse in versi et etiam gli disse che la seria molto più cara a la S. V. in versi che in prosa, al che lui disse ch'el non ne voleva fare niente, ma ch'el scrivere al Signor vostro patre et ch'el faria tutto quello che ge inponesse Sua S., sì che io aspecto questa risposta, la qual credo che serà qui in omni modo domane. Tutta via io ho parlato cum Maestro Batista Guarino el quale me ha promesso de tradurmene una in prosa fra tri giorni, sì che se io non potrò haver quella che è in versi, io mi partirò subito cum quella et lassarò ordine che Maestro Batista manda poi quella in prosa a ciò che la S.V. toglia poi quella che ge piacerà più [...]» (cito da L. STEFANI, *Sui volgarizzamenti plautini*, cit., p. 72).

⁴⁶ Su Niccolò Lelio Cosmico cfr. *Cosmico, Niccolò Lelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 30, 1984, voce a cura di Roberto Ricciardi, pp. 72-77.

⁴⁷ Si consideri ad esempio la lettera inviata da Guarino ad Isabella il 3 gennaio 1498, in cui si legge «Adesso Palacio me ha dicto per parte de V. Ecx.^{ia}, che io faccia la Fabula de *Trinummo* in vulgare cum li collocutori, a la quale sum drieto, et questa septimana ogni modo sarà fornita, et vederò mandarla per bona via». (cfr. A. D'ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, p. 372). Su Guarino cfr.: GINO PISTILLI, *Guarini, Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 60, 2003, pp. 339-45.

Il Palacio venne ad mi per parte de la Ecc. S. che io traducesse questa Comedia, solo interpretando le sententie, et adaptandole ad questo vulgare, et ch'io non cercasse parlare exquisito⁴⁸, ma ch'io mi regiesse secondo il comune dire di queste parte. Io, cupido di servire ad quella, mi ho afforciato di fare quello mi ha apparso, et che la brevitade del tempo mi ha conceduto. S'io ho facto cosa grata alla Ecx. V., mi piace: se non, non è da imputare all'animo mio devotissim^o di quella, ma ad la brevitade del tempo, et forse anchora a la materia de la comedia, che per essere solamente morale, non ha parte molto delectevole, et poi è stata scripta presto, et non è revista, cum sperantia che sia riveduta appresso de la V. Exc. Se io havesse avuto più tempo, io la haveria traducta che seria parsa nova, perché tutti li nomi che vi sono, perché son greci, tutti significano al proposto de la Comedia, et chi l'interpretasse per farli vulgari et mutare li lochi che si nominano, non pareria antiqua, et credo che pareria melgio. Io li ho mutato il nome, et facto vulgare, et così al proposito come quello di Plauto: così si faria de li nomi de quelli che vi parlano. Io credo che la non piacerà alla V. S., ma non è perché io non habia facto quello che mi è stato imposto: et tutto quello che posso fare, è dedito et dedicato ad quella⁴⁹.

È un documento noto a chiunque abbia familiarità con la bibliografia relativa alla drammaturgia padana di fine Quattrocento, ma lo riporto perché, fornendo un'importante testimonianza su ciò che Isabella chiedeva ai propri volgarizzatori, rappresenta anche un considerevole termine di paragone per valutare le scelte stilistiche applicate nelle due commedie oggetto del mio studio.

⁴⁸ Benché si tratti di ambiti differenti, si ricordi come in quegli anni Isabella avesse congedato in poco tempo Giovan Battista Pio; Ercole Strozzi le aveva raccomandato l'allievo del Beroaldo come precettore di lingua latina con la promessa che da lui avrebbe appreso numerosissimi *vocaboli exquisiti*. Cfr. ALESSANDRA VILLA, *Istruire e rappresentare Isabella d'Este. Il libro De natura de amore di Mario Equicola*, Maria Pacini Fozzi editore, Lucca, 2006, pp. 43-44 e 47-50. Secondo Dionisotti Isabella «era donna intelligente e animosa, d'una intelligenza tagliente e fredda come un rasoio, e non era possibile che soggiacesse lungamente al fascino e alla moda di quel linguaggio» (cfr. CARLO DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare tra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 85). Cfr. anche STEFANO BENEDETTI, *La Cebetis tabula e Giovan Battista Pio tra «vocabuli exquisiti» e curiositas erudita*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, De Luca Editori d'arte, 2004, pp. 183-207: pp. 185-88. Sul Pio si ricordi l'eloquente presentazione di EZIO RAIMONDI in *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna, Zuffi Editore, 1950: «Giovan Battista Pio, lo scolaro più intraprendente cresciuto alla scuola del Beraldo, gareggiava ancor giovane con lui per vastità di dottrina e freschezza d'indagine, esasperando fino al ridicolo il virtuosismo stilistico del maestro. Studioso appassionato del latino post classico, di cui fu abilissimo interprete, si dilettò di funambolismi barocchi e di capziosità misteriose con l'entusiasmo d'un adepto adolescente, montò gli apparati più macchinosi e più teatrali in odio a ogni semplicità consueta» (cfr. *ivi*, p. 108). Raimondi precisava comunque come «la sua mente avvezza allo studio del latino, del greco e dell'ebraico, attenta alle espressioni dei fisici e alle indagini dei filosofi e persino curiosa di forme dialettali, si muoveva con una libertà di critica che in parte ci fa perdonare le sue compiaciute stranezze» (cfr. *ivi*, p. 109).

⁴⁹ Cito da A. D'ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, pp. 372-73. Su questa lettera torneremo più avanti, nell'*Introduzione al Formicone* (cfr. *infra*, pp. 111-12), poiché rappresenta anche una preziosa testimonianza sui tempi di composizione dei volgarizzamenti in area padana.

Il gusto di Isabella pare – nelle parole del Cosmico – particolarmente *moderno* e smalzato⁵⁰. Se ne potrebbe trovare conferma analizzando gli altrettanto celebri giudizi con cui la marchesa commentava gli spettacoli allestiti presso la corte paterna nel 1502⁵¹.

Si celebravano allora le nozze del fratello Alfonso con Lucrezia Borgia⁵² ed i festeggiamenti dovevano essere grandiosi⁵³. Ercole non mancò, naturalmente, di far rappresentare in quell'occasione delle commedie⁵⁴.

Facendone il resoconto a Mantova, Isabella scriveva che l'*Epidico* l'aveva delusa «nella voce et versi»⁵⁵, *Bacchidi* era stata «longa et fastidiosa»⁵⁶, il *Soldato glorioso*, che di per sé Isabella trovava commedia «arguta, ingeniosa et piacevole molto»⁵⁷, era in ogni caso stata «un fastidioso spectaculo»⁵⁸ per via della «longheza de li versi»⁵⁹. Il parere positivo dato dell'*Asinaria* era poi legato

⁵⁰ Le osservazioni personali del Cosmico ci interessano anch'esse particolarmente, dando prova di una concezione teatrale che non subisce con sùbita il confronto con i modelli classici e pare confidare nella dignità letteraria del volgare. Non è un elemento di secondo piano, quando si ricordi come ancora nel prologo della *Cassaria* Ariosto scriverà che «né volgar prosa né rima / ha paragon con prose antique o versi, / né pari è l'eloquenza a quella prima» (cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *La Cassaria*, in *Commedie I. La Cassaria – I suppositi (in prosa)*, a cura di Luigina Stefani, Perugia, Morlacchi Editore, 2007, pp. 101-83: 103) e che essendo «la vulgar lingua di latino mista / [...] barbara e malculata» (cfr. *ibidem*), l'unico modo per rendere «una fabula men trista» (cfr. *ibidem*), è l'utilizzo dei «giochi» (cfr. *ibidem*). Sarà poi il mantovano Castiglione, nel proprio prologo alla *Calandria* del Bibbiena, a proporre un'idea antitetica: «Voi sarete oggi spettatori d'una nova commedia intitulata *Calandria*: in prosa, non in versi; moderna, non antica; vulgare, non latina [...]. Rappresentandovi la commedia cose familiarmente fatte e dette, non parse allo autore usare il verso; considerato che e' si parla in prosa, con parole sciolte e non ligate. Che antiqua non sia dispiacer non vi dee, se di sano gusto vi trovate: per ciò che le cose moderne e nove delectano sempre e piacciono più che le antique e le vecchie; la quale, per longo uso, sogliono sapere di vieto. Non è latina: però che, dovendosi recitare ad infiniti, che tutti dotti non sono, lo autore, che piacervi sommamente cerca, ha voluto farla vulgare; a fine che, da ognuno intesa, parimenti a ciascuno diletta. Oltre che, la lingua che Dio e Natura ci ha data non deve, appresso di noi, essere di manco estimazione né di minor grazia che la latina, la greca e la ebraica: alle quali la nostra non saria forse punto inferiore se la esaltassimo, la osservassimo, la polissimo con quella diligente cura che li greci e li altri fero loro. Bene è di sé inimico chi l'altrui lingua stima più che la sua propria. So io bene che la mia mi è sí cara che non la darei per quante lingue oggi si trovano» (cfr. Baldassarre Castiglione, *Prologo a Bibbiena, La Calandria*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 2008, pp. 15-16: 15). Ma saranno allora trascorsi molti anni e a scrivere sarà un intellettuale coinvolto in prima linea nella questione della lingua.

⁵¹ Dunque nel medesimo anno in cui il Pavese scrive al Gonzaga (cfr. *supra*, p. 13) l'epistola relativa alle traduzioni plautine.

⁵² «I carnevali ferraresi si inseriscono in una più ampia strategia di ricerca del consenso che valorizza l'aspetto spettacolare in chiave cortigiana e propagandistica; non a caso le feste coincidono spesso con tappe decisive di politica dinastica: nell'86 sono in onore di Francesco Gonzaga promesso sposo di Isabella d'Este, nell'87 celebrano le nozze di Lucrezia d'Este, sorella del duca, con Annibale Bentivoglio figlio del signore di Bologna; nel '90 quelle di Isabella e Francesco Gonzaga; nel '91 di Alfonso, erede del ducato, con Anna Sforza e di Beatrice con Ludovico il Moro; nel 1502 il secondo matrimonio di Alfonso con Lucrezia Borgia» (cfr. M. PIERI, *La nascita del teatro moderno*, cit., p. 63).

⁵³ Per la descrizione dei festeggiamenti cfr. A. D'ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, pp. 134-35.

⁵⁴ Le traduzioni di *Epidicus*, *Bacchides*, *Miles Gloriosus*, *Asinaria* e *Casina*.

⁵⁵ Cito da L. STEFANI, *Sui volgarizzamenti plautini*, cit., p. 64.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

ad una lunghezza non eccessiva della commedia e all'essere quest'ultima stata recitata meglio delle altre.

Se da questi giudizi non si può dedurre una preferenza di Isabella per la recitazione dei volgarizzamenti in prosa⁶⁰, poiché si può unicamente asserire che la marchesa non gradì lo stile di quelle in versi, pare in ogni caso che ella percepisse come il linguaggio teatrale richieda dei tratti di dinamismo e concretezza⁶¹.

Ad ogni modo, sappiamo che quando leggeva le commedie, invece di assistere alla loro messinscena, Isabella le preferiva in prosa.

Il 17 febbraio 1498 scrive, infatti, a Francesco Castello⁶²:

Ne rinrese che la commedia del *Soldato* non se s'è ritrovata tutta da potersi transcrivere, ma per tórre quello che si può, acceptaremo quelle fatte in fabula, dopo che le ne offerite. L'è vero che molto desiderassimo lo *Amphitrione* et *Minichino*: et quando non ce li potessi mandare senza saputa dell'III.^{mo} S. nostro padre, siamo contente che ge li richiediate, persuadendone che non ce le negarà, attento che sono rappresentate et stampite in rime; ma noi più dilecta la prosa da legere: sì che operati cum la solita destreza vostra che siamo compiaciute⁶³.

Al di là della questione della prosa, in ogni caso, le richieste di Isabella appaiono nel complesso molto differenti da quelle avanzate dal padre.

A Ferrara, infatti, dove i volgarizzamenti venivano portati in scena in versi, Ercole chiedeva ai propri traduttori di rimanere strettamente aderenti ai testi classici. Si pensi ad un altro famoso documento di quella stagione, ovvero la lettera con cui, il 18 febbraio 1479, Battista Guarino discute con il duca le proprie scelte linguistiche nella versione dell'*Aulularia*:

III.^{mo} et Ex.^{mo} mio Signore [...]. Missere Augustino mi disse come V. Ex. non voria che io me despartisse da la sententia di Plauto et questo perché in la *Aulularia* dicevase che io haveva posto de molte cose che non

⁶⁰ Soprattutto sulla scorta dell'epistola inviatale dal Palazzo nel 1498. Cfr. *supra*, p. 14, n. 45.

⁶¹ «Se le sue lettere [di Isabella] al marito Francesco sulle feste ferraresi del 1502, documentandoci una costante e puntuale attenzione agli apparati scenici e una spiccata predilezione per gli intermezzi rispetto alle commedie, non lasciano dubbi che le sue concezioni spettacolari erano in linea con quelle degli altri committenti, resta che le medesime lettere e quelle ai traduttori ferraresi o a intermediari come il Castello testimoniano di un gusto drammaturgico (non saprei dire quanto teoricamente consapevole [...]) più scaltrito di quello degli addetti ai lavori e non a caso più libero dall'autorità dei modelli» (cfr. *ivi*, pp. 64-65).

⁶² Professore di medicina prima a Bologna e poi a Ferrara, fu al servizio di Ercole come medico. Cfr. A. D'ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, p. 374, n. 1.

⁶³ Cito da *ivi*, p. 374. Naturalmente l'epistola è altresì interessante in quanto fornisce un'ulteriore prova della gelosia di Ercole verso i propri volgarizzamenti e di come Isabella tentasse di aggirare in ogni modo il protezionismo paterno, addirittura, in questo caso, attraverso il furto.

erano in Plauto. Ad che io rispondo che non credo essere per niente lontanato dal sentimento di Plauto né anchora da li vocabuli. Et se ho posto moschio et zibetti el gi è però in lo testo venditori de odori da orgerse per sapere da buon. Ma parevami molto melgiore translatione nominare li ditti odori et ridurre la cosa ad la moderna, che volendo esprimere de parolla in parolla fare una transaltione obscura et phuoco saporita. Io dissi anche di passatempì et mongili et veste assetate et pecti di seta, le qual cose tutte sono in Plauto, se li vocabuli saranno bene exposti ad la V. S., peroché quella patolla la quale dice patagiarij se expone da li auctori nostri quelli che fanno veste le quali si metteno sopra le altre veste. Non è questo ad dire passatempì et mongili? Et strophiarij non è altro ad dire se non fassia la quale constrege le mamelle; non è questo ad dire un pecto volendolo ben tradure et specialmente ad la usanza del dì de hoggi? Molti altri vocabuli sonno in quello luogo li quali significano et colori de tintura et generatione di scarpette et abiti, le quale mi parse convertire ad la consuetudine nostra per fare lo sermone più delectevole perché in vero ad volere seguire de parolla in parolla se faria, secondo lo mio iudicio, cosa goffa et che harebbe puocho del piacevole et bisogna alcune fiate adiungere et minuire et ridurre in forma de lo usitato parlare quelle cose antiche. Niente di meno in questa facenda non è altro lo mio designo se non di compiacere a la V. Ex., di lo resto non ne facio una cura al mondo. Siché et in quella fabula et in le altre dica pure la V. S. quello la vuole che se facia. Tuttavia non mi partirò dal dire di Plauto sicome anche per lo passato credo haver fatto et così trovarà la V. Ex. se la farà exponere li vocabuli da chi intende. Ricomandomi humilmente ad essa V.D. S.^a.⁶⁴

Ciò che Ercole chiedeva a Guarino è, come si vede, agli antipodi di ciò che Isabella aveva commissionato al Cosmico: dove Ercole vuole che il tradurre non si allontani «da la sententia di Plauto»⁶⁵, Isabella domanda una traduzione *adattata* al volgare padano contemporaneo. E ancora, dove Ercole pretendeva una traduzione «parolla per parolla»⁶⁶, Isabella chiedeva invece che ci si limitasse ad *interpretare* «le sententie»⁶⁷ latine. La marchesa, dunque, imitava sì l'iniziativa paterna dei volgarizzamenti, ma vi applicava una concezione del rapporto col testo teatrale classico⁶⁸ in qualche misura più disinibita e forse più istintivamente consapevole della specificità delle scritture drammaturgiche.

⁶⁴ Cito da L. STEFANI, *Sui volgarizzamenti plautini*, cit., p. 61. La lettera è discussa anche in M. VILLORESI, *Da Guarino a Boiardo*, cit., p. 121 sgg. L'epistola dà inoltre prova di come Ercole non fosse in grado di leggere il latino, elemento su cui tornerò più avanti nell'*Introduzione* al *Formicone* (cfr. *infra*, p. 116).

⁶⁵ Cfr. L. STEFANI, *Sui volgarizzamenti plautini*, cit., p. 61.

⁶⁶ Cfr. *ibidem*.

⁶⁷ Cfr. A. D'ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, p. 372.

⁶⁸ Complesso ed esterno ai nostri orizzonti sarebbe un discorso sul variegato rapporto degli umanisti con la traduzione e la filologia dei testi teatrali classici, sulla loro riflessione circa la liceità o meno delle operazioni di restauro e di volgarizzazione. Mi piace però in questo senso ricordare i timori che Ermolao Barbaro condivide, attraverso una lettera, con Maffeo Lucio Fosforo. Commentando l'aver integrato con propri versi un luogo plautino mutilo, Barbaro si dichiara preoccupato che qualcuno confonda il suo *divertissement* letterario con un tentativo di competizione con lo spirito e l'eloquenza classica. Cfr. R. GUARINO, *Gli umanisti e il teatro a Venezia nel Quattrocento*, cit., p. 147-48.

Questo aspetto è particolarmente interessante, poiché l'esistenza di un tale retroterra contribuisce a spiegare l'origine, in area mantovana o in connessione con quella, di due commedie quali il *Formicone* e *Li sei contenti*⁶⁹.

Proprio il testo del Mantovano, per via della derivazione dalle *Metamorfosi* apuleiane (libro IX, paragrafi 16-21), consente di riflettere su quanto il procedimento di genesi della drammaturgia rinascimentale stesse arrivando a maturazione. Apuleio, è notissimo, fu per il Quattrocento una delle alternative di esibito classicismo ai volgarizzamenti del teatro latino⁷⁰.

Nella distanza tra la modalità di utilizzo della fonte applicata da Publio Filippo⁷¹ all'interno della propria commedia, rispetto alla tipologia di riscrittura che se ne può rintracciare in una favola mitologica⁷² sommariamente coeva⁷³ al *Formicone*, qual è *Noze de Psiche e Cupidine* di Del Carretto, è evidente tutto il processo di assorbimento del teatro plautino-terenziano sviluppatosi presso le corti padane.

I due testi, certo, muovono da un medesimo orizzonte di recupero del classicismo⁷⁴, ma sono classicismi differenti quelli a cui approdano.

⁶⁹ Si insisterà in più punti della tesi sulle caratteristiche di *teatralità* della commedia del Mantovano.

⁷⁰ «In questi ultimi decenni del Quattrocento la cultura classica diventa nelle corti settentrionali un fatto di moda generalizzato (cfr. A. Tissoni Benvenuti, *Introduzione a Teatro del quattrocento. Le corti padane*, cit., p. 19). Ma l'«incombente e diretta presenza in scena di Plauto e Terenzio in persona finì per persuadere i letterati contemporanei a non cimentarsi per il momento nella composizione di nuove commedie. La tragedia d'altra parte non è in questo periodo amata e richiesta a corte, proprio perché lo spettacolo teatrale è di regola legato ad occasioni di gioia come le nozze o il carnevale» (cfr. *ibidem*). Ci si rivolse allora, per allestire nuovi spettacoli, ai dialoghi di Luciano, alle *Metamorfosi* apuleiane, all'ecloga classica, alle *Metamorfosi* di Ovidio e, sempre poiché ricchissima di spunti mitologici, alla *Genealogia* boccaccesca. Gasparo Visconti arrivò a resuscitare, in polemica con l'imperante modello plautino-terenziano, persino i pochi frammenti sopravvissuti di Cecilio Stazio, (cfr. *ivi*, pp. 19-20). Su che tipologia di classicismo sia quello caratterizzante questi spettacoli cfr. MARZIA PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana editrice, 1983, pp. 1-29 e PIERMARIO VESCOVO, *Il teatro del Rinascimento. Il mito e la favola cortigiana*, in *Il mito nella letteratura italiana* (opera diretta da Pietro Gibellini). I. *Dal medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 535-51: 539-41.

⁷¹ Cfr. *infra*, *Introduzione al Formicone*, pp. 122-31.

⁷² «Il dramma mitologico rinascimentale – o, con altra e meno ambigua definizione, la *favola mitologica* – appare nelle corti dell'Italia settentrionale negli ultimi decenni del Quattrocento, contemporaneamente alle esperienze di volgarizzamento a fini rappresentativi delle commedie plautine [...]. Il sostantivo *fabula/favola*, benché nel primo Cinquecento impiegato anche per la commedia [...] può consentirci un'indicazione meno formalmente definita rispetto a *dramma* offrendo altresì un opportuno raccordo al versante delle forme narrative, in questa produzione – ma generalmente nel medesimo contesto culturale – più che mai interagente [...]. L'aggettivo *mitologica* [...] consente un inquadramento sicuramente più soddisfacente dell'oggetto rispetto alle definizioni ereditate dagli studi più antichi, quali «sacre rappresentazioni d'argomento profano» o «drammi mescidati». Cfr. P. VESCOVO, *Il teatro del Rinascimento. Il mito e la favola cortigiana*, cit., pp. 535-36. Sullo stesso tema cfr. ancora M. PIERI, *La scena boschereccia*, cit., p. 3. Per la definizione di «dramma mescidato» cfr. VITTORIO ROSSI, *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1973 (Vallardi, 1933), p. 506.

⁷³ Per la datazione delle *Noze* cfr. *infra*, *Nota biografica* su Galeotto Del Carretto, p. 29, n. 42.

⁷⁴ In merito cfr. *infra*, *Introduzione al Formicone*, p. 113, n. 26.

La «familiare libertà»⁷⁵ con cui le *Noze* si rapportano al mito apuleiano consente a Galeotto – che per il resto dell’opera segue quasi pedissequamente la narrazione della fonte – di *rinforzare* ulteriormente il lieto fine originario della *fabula* di Amore e Psiche. Nel V atto, a partire dal verso 255, è infatti introdotta da Del Carretto la resurrezione delle crudeli sorelle di Psiche⁷⁶. L’obiettivo è che la festa, cornice ideale della favola mitologica, «si celebri senza ombra di tristezza»⁷⁷.

Al contrario, le uniche modifiche consentite dal classicismo rigoroso del Mantovano sono quelle necessarie a tradurre la trama della novella apuleiana in una situazione caratteristica della commedia classica ed a plasmare quella materia narrativa in strutture di stampo schiettamente plautino-terenziano⁷⁸.

Per il momento, ci si limitava a riesumere con ossequio una forma che, alcuni anni più tardi, la cultura rinascimentale sarebbe stata in grado di *abitare* realmente, rendendo la rinascita della commedia latina quanto di più distante si possa immaginare da un recupero meramente archeologico.

⁷⁵ Cfr. P. VESCOVO, *Il teatro del Rinascimento. Il mito e la favola cortigiana*, cit., p. 543.

⁷⁶ L’annuncio è affidato a Mercurio: «Psiche, qual alto e onnipotente Giove / che tuti i celi e l’universo rege / e sopra i bon la sua grazia piove, / da te mi manda cum tal tema e lege / che dir te debba come ogi te accetta / degli beati soi nel santo grege; e come Venere non vòl far vendetta / contra di te, che già fusti cagione / che l’alta sua beltà fusse neglecta, / anzi è contenta, / e vòl, iube e dispone / che tu sia moglie del suo car figliolo / a cui facesti tanta offensione. / Queste sorelle tue, / che cum me solo / qua son venute e che mi stanno acanto / piene d’affanno, di mestizia e duolo, / per voluntate del mio padre santo / ho suscitade cum mia sacra verga, / qual sopra vivi e morti è puoter tanto: / però, se nel tuo cuor pietate alberga, / leva dal petto el conceputo sdegno, / qual par ch’in odio el tuo penser somerga; / fa’ che cum grato effetto e cuor benigno / tu gli perdoni el già comeso errore / poi che ti fan de penitenzia segno.» Cfr. GALEOTTO DEL CARRETTO, *Noze de Psiche e Cupidine*, in *Teatro del Quattrocento*, cit., pp. 611-725: 718-19 (vv. 278-301).

⁷⁷ Cfr. P. VESCOVO, *Il teatro del Rinascimento. Il mito e la favola cortigiana*, cit., p. 550. È atteggiamento diffuso tra i testi della medesima categoria. Per un’analisi di questa caratteristica delle favole mitologiche cfr. *ivi*, pp. 546-551.

⁷⁸ Profondamente distante anche la resa teatrale dei due testi: fortemente narrativo l’andamento del testo di Del Carretto, evidentemente alla ricerca di un ritmo drammatico, invece, quello del Mantovano.

Galeotto Del Carretto

LI SEI CONTENTI

Nota biografica

Allo stato attuale delle ricerche, non è possibile stabilire con certezza né l'anno, né il luogo di nascita di Galeotto Del Carretto. Nacque, ad ogni modo, sicuramente prima del 1455¹ nel contado di Aquì², in cui la famiglia Del Carretto possedeva dei feudi, dal marchese Teodoro – signore di Millesimo e consigliere dei Paleologhi di Monferrato – e dalla genovese Brigida Adorno.

Visse i suoi primi anni a Casale, dove ricevette la propria formazione letteraria e frequentò i poeti che si riunivano presso la corte³. Entrò presto, però, in contatto con l'ambiente milanese e tra gli scrittori con cui allacciò solidi rapporti di amicizia si annovera Gaspare Visconti.

Insieme a lui e ad altri Galeotto faceva parte della delegazione che, nel 1488, si recò a Napoli per incontrare Isabella d'Aragona, promessa sposa a Gian Galeazzo Visconti⁴ e accompagnarla a Milano. Nel 1492, invece, fece parte dell'ambasceria inviata da Ludovico il Moro a Roma per congratularsi con Alessandro VI Borgia, appena eletto al soglio pontificio.

Alla morte di Bonifacio III Paleologo (1424-1494), fu assunto a Casale nel Consiglio di reggenza e divenne cameriere marchionale⁵. È a partire da questi anni che ha inizio il suo lungo rapporto con il casato gonzaghesco.

Proprio nel 1494, infatti, Galeotto compì il primo viaggio a Mantova⁶, dove poi tornò e dimorò con frequenza tra il '96 e il '97⁷. Vi si recava, naturalmente, per incarichi diplomatici, ma ebbe lì l'occasione di stringere rapporti personali con i marchesi Isabella e Francesco II e, nello stesso tempo, di entrare in contatto con l'ambiente letterario della corte gonzaghessa⁸.

¹ Per un vaglio delle differenti ipotesi cfr. GIUSEPPE MANACORDA, *Galeotto del Carretto poeta lirico e drammatico monferrino (14...-1530)*, Torino, Carlo Clausen, «Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino», serie II, tomo XLIX, 1899, pp. 47-125: p. 62.

² Non si hanno informazioni certe sulla località specifica. Cfr. *ivi*, pp. 62-63.

³ In merito cfr. ROBERTO RICCIARDI, *Del Carretto, Galeotto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 36, 1988, pp. 415-19: 415.

⁴ «Il fatto che Galeotto del Carretto faceva parte dell'ambasceria milanese e non di quella monferrina prova che in quegli anni il nostro viveva quasi sempre a Milano» (cfr. G. MANACORDA, *Galeotto del Carretto*, cit., p. 63).

⁵ Cfr. R. RICCIARDI, *Del Carretto, Galeotto*, p. 416.

⁶ Forse per notificare ai Gonzaga il decesso di Bonifacio e la reggenza della vedova Maria. Cfr. *ibidem*.

⁷ Luzio e Renier scrivono, però, che Galeotto dovette frequentemente incontrare Isabella d'Este a Milano, prima del 1494. Cfr. A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, cit., p. 147.

⁸ Per lo studio della lunga relazione di Galeotto con i Gonzaga cfr. GIOVANNI GIRELLI, *Rime e lettere inedite di Galeotto del Carretto e lettere di Isabella d'Este Gonzaga*. Ricordo di nozze Amosso-Bona, Torino, Tipografia Bona,

Nella tumultuosa situazione politica dell'epoca, i compiti svolti da Del Carretto per i Paleologi furono rilevanti. Nel 1499, infatti, quando i francesi tolsero Alessandria allo Sforza, Galeotto faceva parte della delegazione che accompagnò Guglielmo IX – figlio di Bonifacio – a Milano, dove Luigi XII andava a prendere possesso del ducato lombardo. L'obiettivo era assicurare al minorenni la successione, insidiata da Ludovico di Saluzzo⁹. Nel 1500 diveniva, insieme a Giovanni Bellone, proconsole di Casale e compiva un nuovo viaggio a Mantova.

Appena l'anno successivo, però, Galeotto cadeva in disgrazia: sospettato di connivenza con l'imperatore, venne mandato in esilio. Le informazioni in merito sono incerte: non si conosce il luogo dove andò al *confino* (in ogni caso esterno al Monferrato) e non è chiaro per quanto tempo vi rimase. Secondo una prima ricostruzione, rientrò in patria durante il Natale 1501¹⁰, mentre una seconda ipotesi ritiene che l'esilio sia durato almeno fino a parte dell'anno successivo¹¹.

1886; GIUSEPPE TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, in «Rinascimento», II, 11, 1971, pp. 95-169 e MARZIA MINUTELLI, *Poesia e teatro di Galeotto del Carretto. Riflessioni a margine al carteggio con Isabella d'Este*, in «Nuova rivista di Letteratura italiana», VII, 1-2, 2004, pp. 123-78.

⁹ Sulle complesse vicende che ne seguirono cfr. R. RICCIARDI, *Del Carretto, Galeotto*, p. 416.

¹⁰ «Siccome il giorno di Santo Stefano [...] ritroviamo in corte Ludovico Bruno, il quale fra gli esiliati appare il più compromesso, possiamo ritenere con sicurezza che in quel giorno anche il nostro doveva già essere stato richiamato: l'esilio non durò adunque più di cinque mesi» (cfr. G. MANACORDA, *Galeotto del Carretto*, cit., p. 65). «Ludovico di Saluzzo, [...] fallita la manovra di farsi nominare Governatore di Monferrato, riesce a screditare Galeotto e altri consiglieri accusandoli di favorire i nemici della Francia, al punto da provocarne, nel luglio 1501, la destituzione e un periodo di confino di circa sei mesi. Tornato a corte, reintegrato negli uffici e negli onori, Galeotto rafforza il suo prestigio diplomatico e gli allori poetici con l'invio a Isabella d'Este, nel marzo 1502, della tragedia in ottave *Sophonisba*» (cfr. M. L. Doglio, *Introduzione a G. DEL CARRETTO, Li sei contenti*, cit., p. XVII).

¹¹ Secondo Ricciardi: «In realtà l'esilio dovette protrarsi assai più a lungo, come risulta dalla prefazione-dedica della tragedia *Sophonisba*, inviata a Isabella d'Este il 22 marzo 1502, e da una lettera da Pontestura del genn. 1503, con cui il D. tiene a informare la marchesa che “è piaciuto al... marchese nostro... revocarmi de la relegatione et reintegrarmi nel offitio mio pristino del magistro de casa, come collui che ha inspetto et ben compreso la mia fede et innocentia, et questo essere causato più da invidia de qualche emulo”». (cfr. R. RICCIARDI, *Del Carretto, Galeotto*, p. 417). L'epistola si legge integralmente in G. TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, cit., p. 129. L'obiezione relativa alla lettera inviata a Isabella, credo sia fondata da Ricciardi sui toni utilizzati da Del Carretto, che sembra riferire un avvenimento recente. Credo, però, bisogna considerare che l'epistola si apre con delle scuse porte alla marchesa per non averle scritto prima: «Ill. ma et ex. ma Madama colend. ma. Anchora che siano molti giorni ch'io non habbi visitato la S(ignoria) V. cum mie lettere, non sono perhò mai declinato da la mia fida et innata servitù verso quella: la penuria de nuntji è quella che m'ha prohibito ad far el debito mio in scriverli. Hora, accadendo al presente messo venir in quelle parti, a doi effetti gli ho voluto scrivere questa» (cfr. *ibidem*). Le due motivazioni addotte da Del Carretto sono l'attestazione di stima e di rispetto nei confronti di Isabella e in secondo luogo la comunicazione della revoca dell'esilio (cfr. *ibidem*). L'espressione «molti giorni» credo non sia da interpretare in maniera letterale, ma come generica indicazione di un lasso di tempo tale da indurre Galeotto a scusarsi. Per quanto invece concerne la lettera dedicatoria della *Sophonisba*, è opportuno precisare come in essa non siano contenuti riferimenti espliciti all'esilio: «Altissima signora, lodevole cosa è l'accomodarsi ai tempi, e secondo l'occorrenza dei casi, hor lieti, hor tristi, saper dispensare il vivere nostro con qualche esteriore segno, pigliando esempio dai notabili huomini, i quali secondo e' tempi, nei risi, nei canti, feste, giuochi, e nel vestir de ricchi e allegri panni, la letizia dimostrano; et nei piani, singhiozzi, sospiri, e nelle abietti e lugubre vesti il merore e loro grave cordoglio. Il perché, veggendo questi tempi di guerre, di travagli e di mestizia e di mille altri infortuni pieni, per accomodarmi a quelli, mi parve di prendere uno assunto a questi giorni a tale occorrenza accomodato. Onde l'animo m'ha indotto a scrivere i notabili gesti di Scipione in Africa, fatti dopo la superata Spagna, e di Siphace l'infortunato successo, e di Sophonisba sua prima moglie il miserevole caso: la quale più tosto elesse di bere il veleno da Massinissa suo novo sposo mandato, che perdendo libertate andar cattiva in servitù de' Romani. Considerando poi l'antiquo obbligo et l'innata servitù et osservanza in verso di vostra altezza, quale è stata di sì efficace sorte, che come dai miei giovenili anni me gli ha dedicato, et come suo suddito inclinato in assenza mia a visitarla col tributo di qualche

Ad ogni modo, sicuramente era stato pienamente riabilitato e reintegrato nelle proprie funzioni già nei primi mesi del 1503, poiché in quel periodo Galeotto si reca ancora una volta a Mantova¹². In dicembre parte poi per la Francia, al seguito di Guglielmo, che andava a porgere i propri omaggi a Luigi XII e a rafforzare il proprio fidanzamento con Anna d'Alençon.

Nel 1506 veniva nuovamente eletto proconsole di Casale¹³. In quegli anni, fece parte di due delegazioni al seguito di Guglielmo. La prima nel 1507: quando Luigi XII scese nuovamente in Italia per sedare Genova, il marchese andò con lui e Galeotto lo seguì. L'anno seguente, invece, fu tra i membri, a Lione, della compagnia che andò incontro ai novelli sposi Guglielmo e Anna, scortandoli a Casale in un corteo trionfale¹⁴.

Nel 1512 ricevette da Guglielmo un feudo vitalizio riscattabile, ovvero la terra di Roccavignale, come compenso per il suo operato¹⁵.

mia rima, così mi sospinge a perseverare insino che lo spirito mio reggerà queste ossa, non mi sciogliendo mai dal volontario e spontaneo mio antico obbligo, et come per qualche impedimento, e mal disposte conditioni dei tempi, ho pur fatto qualche intervallo in non havergli mandato de le mie rime il dovuto tributo, che oro et argento non è in me di potergli mandare, né quella ne ha di bisogno, né manco lo ricerca, mi è parso per non cadere in contumacia, di mandargli questa opera mia continuata, la qual per una volta sarà in satisfatione de le mie rime, che le soleva mandare, e del tempo interrotto in scriverle al solito costume, e dedicargliela, la quale, quantunque rozza, la prego che l'accetti con quel perfetto e benigno animo, come io con devoto e ben disposto cuore, e con fidutia gliela mando, ricordandole in questa, quanto è da stimare la bella e pietosa libertà, la quale né per oro, né per gemme, né manco per stati, si può vendere né commutare, e si stimando voi esser una di quelle, a cui tal privilegio sopra ogni thesoro piace, leggetela dunque quando haverete oportunità di leggerla, tenendomi di continuo nel vivo della memoria sua sì come merta il candido della servitù vera» (Cfr. *La Sophonisba tragedia del magnifico cavaliere e poeta messer Galeotto Carretto*, in Vinegia, appresso Giolito de Ferrari, MDXLVI, cc. 5-6; cito dalla riproduzione digitale della copia posseduta presso la biblioteca Braidense di Milano). La questione della durata del *confino* è rilevante, come vedremo più avanti, per la datazione delle opere di Del Carretto. Doglio evidentemente (cfr. *supra*, n. 10), non considera la tragedia un'opera composta in esilio. Opinione contraria esprime invece Minutelli (cfr. EAD., *Poesia e teatro di Galeotto del Carretto*, cit., p. 135). Tissoni Benvenuti (cfr. *infra*, n. 42), come si deduce da quanto scrive in merito alla datazione delle *Noze*, ritiene che nel 1502 Galeotto si trovasse ancora al *confino*.

¹² È datata, infatti, 27 marzo 1503 un'epistola in cui Galeotto scrive a Isabella d'Este: «Ill.ma et ex.ma Madama mia colen.ma. Accadendo al presente servitore de Ill(ustrissimo) S(ignor) Johanne de Gonzaga, fratello di V. S(ignoria), per esso gli ho voluto scrivere per far parte del debito mio in visitarla cum questa, perché, oltre lo grande obbligo ch'io havea cum quella già molti anni sono, adesso gli sono rimasto obligatissimo per le demonstratione grandissime et amorevole accoglienze che ho recepute dal Ill.mo S.(ignor) Marchese suo consorte et da quella, che certo sono in questa mia venuta a Mantua state di sorte che mi hanno agiunto un tal nodo de obbligo a la cathena de la mia fede et humil servitù verso l'uno e l'altro, che non fora possibile a puotermi mai disciogliere da la mia devotione sincera verso loro [...]» (cito da G. TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, cit., p. 130).

¹³ In quell'anno compì un viaggio a Firenze, ma fu un pellegrinaggio personale. Ne dà notizia lo stesso Del Carretto in un'epistola del 6 ottobre ad Isabella d'Este («Asai me increbbe a la quaresma passata, andando io al voto mio de l'Anuntziata de Firenza, non trovasse la Ex. tia vostra, et che arrivassi a quella inclita città de doi giorni dopo che quella se partete per Pisa»). La lettera è edita in ivi, pp. 134-35.

¹⁴ Sugli ingressi trionfali e gli altri momenti della festa rinascimentale, cfr. *supra*, *Il laboratorio teatrale padano*, p. 10, n. 25.

¹⁵ «È probabile che a questi anni debba assegnarsi anche il matrimonio del D. con una donna a noi sconosciuta, visto che Anna d'Alençon, scrivendogli da Mantova il 10 maggio 1516, lo prega di salutare la "consorte" [...]. Da queste nozze, comunque non nacque prole, mentre un "fiolo bastardo" del D. era già morto il 16 gennaio 1509» (cfr. R. RICCIARDI, *Del Carretto, Galeotto*, cit., p. 417).

Nel 1516 veniva nuovamente eletto proconsole¹⁶ e in quello stesso anno si recava in Francia al seguito della marchesa d'Alençon. La missione diplomatica era anche in questa occasione di particolare rilievo: si trattava di concludere, col benestare di Francesco I, la trattativa di nozze tra Federico II Gonzaga (figlio di Isabella) e Maria Paleologa (primogenita di Guglielmo).

Qui il solido rapporto *personale* di Del Carretto con il casato mantovano – ed in particolare con la marchesa Isabella – si intreccia con il ruolo centrale svolto da Galeotto nell'alleanza tra la città lombarda e il Monferrato.

Nell'aprile dell'anno successivo il nostro, al seguito del marchese Guglielmo, sarebbe infatti andato incontro a Federico Gonzaga, che ritornava dal suo soggiorno come ostaggio-garante in Francia¹⁷.

Il figlio di Isabella veniva allora accompagnato a Casale per la stipula del contratto di nozze con la giovane Paleologa. La consumazione effettiva del matrimonio, negli accordi, veniva però rimandata a quando Maria avesse compiuto quindici anni (ne aveva allora soltanto otto)¹⁸.

A seguito della morte di Guglielmo, nell'ottobre del 1518, la posizione politico-diplomatica di Del Carretto a Casale si rafforzò ulteriormente¹⁹, grazie all'influenza che Galeotto aveva sulla vedova e sul piccolo erede maschio, Bonifacio IV (il quale, avendo allora sei anni, era succeduto al padre sotto la tutela della madre). Nel 1519, infatti, Galeotto veniva eletto ancora una volta proconsole²⁰.

Nel frattempo, però, la situazione complessiva del Monferrato si complicava. Innanzitutto sul fronte mantovano, dove – morto Francesco II Gonzaga – Federico succedeva alla guida del casato

¹⁶ «In tale carica toccò a lui di muovere lagnanze a nome del popolo contro il marchese Guglielmo, il quale contrariamente agli statuti aveva condannato a morte un cittadino comune» (cfr. G. MANACORDA, *Galeotto del Carretto*, cit., p. 67).

¹⁷ «Pur soggiornandovi in veste d'ostaggio, l'esistenza presso la corte francese fu per F. alquanto piacevole: disponeva di denaro, di trentacinque cavalli, di quaranta persone al proprio servizio. Poteva così condurre una vita dispendiosa e brillante, abbandonandosi ad un intenso succedersi di piaceri e divertimenti: tornei, giostre, amoretto, amorazzi. Col sopraggiungere dell'intesa franco-imperiale [...], venne meno la ragione per cui F. dovesse esser trattenuto a scampo di voltafaccia paterni.» Cfr. GINO BENZONI, *Federico II Gonzaga, duca di Mantova e marchese di Monferrato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 45, 1995, pp. 710-22: 711.

¹⁸ «Pochi giorni dopo che Federico Gonzaga se ne era partito da Casale, passava pel Monferrato in Francia sua madre Isabella» (cfr. G. MANACORDA, *Galeotto del Carretto*, cit., p. 68).

¹⁹ In proposito, il suo feudo di Roccavignale era stato reso ereditario da Guglielmo. Cfr. *ivi*, pp. 67-68 e R. RICCIARDI, *Del Carretto, Galeotto*, cit., p. 418.

²⁰ In merito al crescente ruolo svolto da Del Carretto, Ricciardi scrive che «egli risulta il primo nell'elenco dei feudatari e magistrati della città che giurano fedeltà alla reggente Anna» (cfr. *ibidem*). Cfr. anche MANACORDA, *Galeotto del Carretto*, cit., p. 68.

gonzaghesco²¹. Il neo marchese iniziò a diradare sempre di più i contatti con Casale e la situazione andò aggravandosi sino a quando Federico non arrivò a lasciar scadere i termini fissati per il matrimonio con la Paleologa e a richiedere l'annullamento per l'unione mai consumata²². Veniva così in gran parte vanificato il lavoro diplomatico di cui Galeotto era stato uno dei principali artefici²³.

Oltre che fortemente instabile sul fronte politico, la situazione divenne drammatica sotto il profilo *militare*: il Monferrato – uno degli scacchieri su cui si svolgeva lo scontro franco-spagnolo – venne a più riprese devastato e saccheggiato dalle milizie imperiali. Nel 1527 a Galeotto viene infatti assegnata, da Anna d'Alençon, una missione diplomatica volta a chiedere l'interruzione delle scorribande compiute dai soldati spagnoli nel marchesato²⁴.

Ulteriori compiti di rilievo vennero da Del Carretto ricoperti sino agli ultimi suoi anni: nel 1528 accompagnò Bonifacio IV a Piacenza – vi si trovava Carlo V – e poi a Bologna, dove tornerà ancora nel 1530 al seguito del marchese, per assistere all'incoronazione dell'imperatore²⁵.

Morirà, infine, nel medesimo anno²⁶, probabilmente in ottobre²⁷.

²¹ «A Mantova [...] morì, il 29 marzo del 1519, stremato dalla sifilide» (cfr. G. BENZONI, *Federico II Gonzaga*, cit., p. 712) Francesco II, «nel cui testamento F. – suo successore nel Marchesato in virtù della primogenitura – era posto, sino all'ingresso nel ventiduesimo anno, sotto la tutela della madre e dello zio card. Sigismondo. Comunque, il 3 aprile, tutto vestito di velluto bianco, con scarpe bianche, con "giuppone" argenteo, con la collana d'oro dell'ordine di S. Michele, in una splendida cerimonia, F. già ricevette lo scettro» (cfr. *ibidem*).

²² Cfr. S. BERTELLI, *Mantova*, cit., p. 2. La questione è celebre, almeno quanto celebre è la vicenda del fortissimo legame di Federico con la Boschetta (Isabella Boschetto, moglie di Francesco Calvisano Gonzaga). Una relazione talmente importante, per il marchese, da «chiedere a Giulio Romano di ritrarlo, nell'atto di congiungersi a lei, sul pilastro di destra della sala di Psiche di Palazzo Te. Lui nelle vesti di Giove, lei di Olimpia, mentre lo stesso pittore, nelle sembianze di Filippo, assisteva da una finestrella al congiungimento divino dal quale sarebbe nato Alessandro. L'aquila del dio volteggiava a difesa degli amanti. Al di sopra del riquadro, nel fregio, il suo nome era spudoratamente inscritto. Una protesta plateale, che tutti i cortigiani erano in grado di intendere [...]. Ma per Isabella d'Este, le nozze che aveva divisato per suo figlio [con Maria Paleologa] avrebbero comportato la probabile espansione dei possedimenti gonzagheschi, con acquisto del Monferrato» (cfr. *ivi*, p. 1). La forte opposizione della marchesa all'unione adulterina di Federico con la Boschetta causò, come è noto, fortissimi contrasti tra madre e figlio.

²³ L'unione tra i due casati, infine, ci fu. Quando nel 1530 Maria Paleologa morirà, a Federico verrà offerta in sposa sua sorella Margherita. La prospettiva del Gonzaga, che proprio nel 1530 assumeva il titolo ducale, sarà allora differente, «tanto da porre in secondo piano il legame con l'amante [...]» (cfr., *ivi*, p. 2). Le nozze si celebrarono nell'ottobre del 1531. Federico, successivamente, stipulò un accordo con l'imperatore: «Giulia d'Aragona (che Federico aveva ricusato) sarebbe andata sposa a Giovan Giorgio Paleologo, ma se questi fosse morto senza discendenza legittima, l'imperatore avrebbe investito del feudo Margherita. Quel matrimonio per procura durò appena otto giorni, dato che il 30 aprile 1533 il Paleologo passava a miglior vita. Del feudo veniva investita Margherita [...] e Federico vi avrebbe fatto il solenne ingresso per la presa di possesso il 29 novembre 1536. Anche la Boschetta però era assicurata: Carlo V, elevando il marchesato in ducato, concedeva a Federico di nominare come suo successore, in mancanza di eredi legittimi, un naturale» (cfr. *ibidem*). Federico, insomma, assunse oltre al titolo di duca di Mantova, anche quello di marchese del Monferrato.

²⁴ Cfr. G. MANACORDA, *Galeotto del Carretto*, cit., p. 70 e R. RICCIARDI, *Del Carretto, Galeotto*, cit., p. 418.

²⁵ Cfr. *ibidem*.

²⁶ Pochi mesi dopo la scomparsa dello stesso Bonifacio, causata da una drammatica caduta da cavallo. Cfr. *ibidem*.

²⁷ Cfr. G. MANACORDA, *Galeotto del Carretto*, cit., pp. 70-71 e R. RICCIARDI, *Del Carretto, Galeotto*, cit., p. 418.

In linea con molti uomini del suo tempo, Galeotto affiancò all'attività diplomatica quella letteraria²⁸. Come già per la biografia, anche per quanto concerne la sua produzione rimane fondamentale lo scambio epistolare con la corte gonzaghesca (e nella fattispecie quello con Isabella d'Este), ricco di preziose informazioni.

Dei suoi componimenti poetici (essenzialmente barzellette, sonetti e terze rime²⁹, ma anche sperimentazioni di metrica barbara³⁰), faceva infatti frequenti invii alla marchesa. Molto interessanti le epistole³¹ che provano come i testi venissero trasmessi da Isabella³² ai due maggiori compositori della corte mantovana³³ – il Tromboncino e il Cara³⁴ – per venir musicati.

Fu, infatti, quella una stagione particolarmente ricca sul fronte musicale e – per alcuni anni del marchesato di Isabella – Mantova divenne «il maggior sito di attività [...] italiana profana. Quel repertorio cortese fioriva dalla comunanza tra rimatori e musicisti»³⁵. I componimenti di Del Carretto incrociano, dunque, anche se a distanza e tramite la mediazione di Isabella, quello che è stato definito come un «nuovo Rinascimento musicale italiano»³⁶.

²⁸ Cfr. RICCARDO SCRIVANO, *Dalla letteratura al teatro: Galeotto del Carretto*, in *ID.*, *Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori, 1993, pp.181-92.

²⁹ Cfr. ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Quattrocento settentrionale*, Bari, Laterza, 1972, p. 145.

³⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 145-46; cfr. RODOLFO RENIER, *Saggio di rime inedite di Galeotto Del Carretto*, in «Giornale storico della letteratura italiana», III, 1885, pp. 231-52: p. 243. Più in generale sulla produzione poetica di Galeotto cfr. anche G. MANACORDA, *Galeotto del Carretto*, cit., pp. 76-82; G. GIRELLI, *Rime e lettere inedite di Galeotto del Carretto*, cit., p. 11 sgg.; M. MINUTELLI, *Poesia e teatro di Galeotto del Carretto.*, cit., pp. 129-45.

³¹ Cfr. G. TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, cit.: *passim*.

³² «Bartolomeo Tromboncino e Marchetto Cara rispetto ai quali la stessa Isabella sembra talora farsi latrice, più che destinataria ultima, di rime da mettere in musica» (cfr. STEFANO BENEDETTI, *Un parnaso in versi di primo Cinquecento: la rassegna dei poeti di Galeotto del Carretto*, in «Letteratura italiana e utopia. Annali del dipartimento di Italianistica, Università La Sapienza, Roma», II, 1995, pp. 151-76: 152).

³³ I. FENLON, *Isabella d'Este e i suoi contemporanei*, cit., p. 615.

³⁴ Per una breve introduzione alle due figure, cfr. *ivi*, pp. 615-16. Galeotto chiedeva talvolta che gli si facesse poi pervenire la versione musicata dei propri componimenti: «Ill. ma et ex.ma Signora mia colen.ma. La S(ignoria) V. sa che a la partita mia da Mantua mi promesse di mandarmi alcuni canti de le mie belzerette fatti per lo Tromboncino, et mai non li ho avuti; per il che la prego che se degni di mandarmeli per lo presente cavallaro del S(ignor) nostro [...]. Li canti de le barlerette ch'io vorrei sono questi: "Lassa o donna i dolci sguardi", "Pace hormai o mei sospiri etc.", "Se gran festa mi mostrasti etc.", "Donna sai come tuo sono E ch'indarno per te stento, Ma se teco mi lamento, tu me dici che son bono etc." [...]. La lettera, inviata ad Isabella d'Este da Casale, è datata 14 gennaio 1497. Cito da G. TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, cit., p. 104. In un'epistola dell'ottobre 1513 il nostro chiede alla marchesa che «voglia constringere meser Marchetto mi voglia far partecipe de qualche suo canto, che, havendoli già mandato in più volte molte mie belzerette et altre compositioni, iusto mi par che non mi lassi tanto crescer l'usura ch'io perdi i panni». Cito da *ivi*, p. 146.

³⁵ CLAUDIO GALLICO, *A Mantova il Rinascimento della musica italiana*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di Rodolfo Signorini, con la collaborazione di Daniela Sogliani, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2006, pp. 266-71: 267. Gallico scrive espressamente che è grazie «all'appassionato patrocinio di Isabella» (cfr. *ibidem*) che la città di Mantova si distinse in questo senso.

³⁶ *ID.*, *Appunti sulla musica all'epoca di Isabella*, in *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, a cura di Daniele Bini, Modena, Il Bulino, 2001, pp. 203-07: 206. «Dal secondo quarto del secolo XV si era delineata una situazione assai caratteristica per la storia della nostra cultura: la graduale e invero inquietante rarefazione di nomi e di opere di artisti italiani, con la contemporanea crescente egemonia dei musicisti oltremontani, maestri molto dotati e preparati, i quali si insediano ricercatissimi nelle cappelle e nelle corti della penisola. I loro nomi sono francesi o

Sul fronte drammaturgico, invece, la produzione di Galeotto rispecchia la pluralità delle esperienze teatrali di fine Quattrocento.

Risale al 1497³⁷ la composizione del *Timon greco* e al gennaio 1498 l'invio del manoscritto a Isabella d'Este³⁸. La commedia, scandita in cinque atti e corredata di prologo, argomento e commiato, è composta in ottave (prevalentemente) e terzine. Riprendendo Luciano³⁹, Galeotto aderisce qui a quelle forme di classicismo alternativo ai volgarizzamenti plautino-terenziani, diffusesi negli ultimi decenni del Quattrocento, a cui ho già fatto accenno⁴⁰.

A quella medesima categoria di classicismo appartiene anche la favola mitologica *Noze de Psiche e Cupidine*, riscrittura, come è evidente, del più celebre episodio delle *Metamorfosi* di Apuleio.

fiamminghi; la loro dotta scrittura è ricca di inaudite sottigliezze formali, nel denso e lavorato congegno contrappuntistico; la loro presenza condiziona e impronta in grande misura l'arte musicale d'Italia. Laddove la pur esuberante operosità musicale italiana non produce una tradizione scritta corrispondente, trionfano i canterini, gli improvvisatori, i virtuosi d'istrumenti, secondo una tipica propensione umanistica, mondana e cortese. Nell'arte mantovana della fine del secolo trovansi diversi aspetti caratteristici e distintivi. C'è la rapida ascesa da un livello popolare verso uno strato civile alto, di forme lirico musicali, di tecniche compositive ed esecutive, di modi sonori autoctoni. Nobilitati e valorizzati. Sono dialetti musicali nostrani i quali vanno innalzandosi a linguaggio illustre. Inoltre, a questo punto, avvengono il concentramento e il confronto di esperienze locali eterogenee. Le forme sonore native, anche fruttuosamente confrontate con l'arte colta internazionale – quella detta fiamminga –, subiscono un processo di selezione e poi di unificazione idiomatica: questo linguaggio, usato e valorizzato alla corte di Isabella d'Este a Mantova, si diffonde presto a un livello culturale elevato nei centri che assumeranno una posizione di primato musicale negli anni seguenti (Firenze, Venezia, Roma). La tradizione suddivisa e localmente circoscritta, col tramite di questa felice stagione artistica mantovana, viene assumendo un profilo unitario e una portata di latitudine nazionale: si assiste insomma alla gestazione di una nuova comunità linguistica musicale italiana. C'è allora anche il passaggio da un modo prevalentemente improvvisatorio a un modo composto. Ne sono prova le numerose raccolte musicali italiane compilate a mano e a stampa in quei lustri» (cfr. ivi, pp. 203-06).

³⁷ Anche questa informazione si desume da un'epistola inviata a Isabella d'Este Gonzaga. Il 17 agosto di quell'anno, infatti, Galeotto scrive alla marchesa: «Io ho fatto al presente una nova comedia quale, per non esser anchor corretta né scritta in bona forma, non l'ho possuta mandare et questa comedia è de Timon et l'ho cavata da Luciano, libro a noi altri latini venuto a notitia da pochi anni in qua. Meser Johan Petro da Gonzaga altre volte me lo mostrò in campo a Novara» (cito da TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, cit., p. 107).

³⁸ Galeotto scrive il 2 gennaio, da Casale: «Gli mando due belzerette et uno strambotto. Gli mando etiam la comedia di Timon composita per me et tradutta de greco et latino in rima» (cfr. ivi, p. 108). Il 14 gennaio viene poi inviata una seconda lettera in merito ad un errore contenuto nel manoscritto, che Galeotto vuole segnalare, insieme alla correzione, alla marchesa (la si legge in ivi, p. 109).

³⁹ «La commedia [...] segue molto da vicino il dialogo di Luciano per quanto riguarda la successione dei personaggi e l'ordine delle battute; di regola sono accorciati i monologhi e le battute rapide ampliate. Come già le lettere a Isabella facevano sospettare, il Dal Carretto segue la traduzione latina, non il testo greco: possiamo aggiungere anche che aveva sicuramente davanti la traduzione latina nella sua forma riveduta e corretta, edita a Venezia nel 1494» (cfr. Antonia Tisconi Benvenuti, *Introduzione a GALEOTTO DAL CARRETTO, Commedia de Timon Greco e Noze de Psiche e Cupidine*, in *Teatro del Quattrocento*, cit., pp. 559-567: 562). Interessante come nel testo vengano invece costantemente omessi o modernizzati i riferimenti ai costumi classici, che il pubblico delle corti non sarebbe stato in grado di intendere (cfr. ivi, p. 563). Sulla commedia (che conobbe la prima edizione a stampa – a Torino, a cura di Giovanni Minoglio – solo nell'Ottocento) cfr. anche G. MANACORDA, *Galeotto del Carretto*, cit., pp. 86-88; V. ROSSI, *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento*, cit., p. 509; A. TISSONI BENVENUTI, *Quattrocento settentrionale*, cit., p. 215; R. SCRIVANO, *Dalla letteratura al teatro*, cit., pp. 185-86; M. MINUTELLI, *Poesia e teatro di Galeotto del Carretto*, cit., pp. 150-54; MATTEO BOSISIO, *Il teatro di corte pre-classicista: geografia e storia, opere e ricezione*, Tesi di dottorato, ciclo XXVII, a.a. 2013-14, Università degli Studi di Milano, pp. 367-72. In merito al rapporto del testo con il *Timone* boiardo, Tisconi Benvenuti specifica che Galeotto «sembra ignorare il precedente» (cfr. A. Tisconi Benvenuti, *Introduzione a G. DAL CARRETTO, Commedia de Timon Greco e Noze de Psiche e Cupidine*, cit., p. 563).

⁴⁰ Cfr. *supra*, *Il laboratorio teatrale padano*, p. 19, n. 70.

Il lungo racconto latino viene da Galeotto trasposto in ottave frammiste ad altri metri⁴¹, scandito in cinque atti conclusi da cori e accompagnato da prologo e argomento⁴².

Nel 1502 il nostro dedica a Isabella⁴³ la tragedia *Sophonisba*⁴⁴, in cui ancora una volta dà prova di sperimentalismo metrico. L'opera è infatti composta prevalentemente in ottave, ma con l'inserimento di madrigali, saffiche con rimalmezzo, terzine e ulteriori metri⁴⁵.

Sin qui le opere teatrali in nostro possesso, ad eccezione de *Li sei contenti*, di cui mi occuperò tra breve⁴⁶. Galeotto compose però altri due testi.

⁴¹ Sulla polimetria delle *Noze* cfr. FRANCESCO BAUSI, MARIO MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 169.

⁴² Cfr. A. Tissoni Benvenuti, *Introduzione* a G. DAL CARRETTO, *Commedia de Timon Greco e Noze de Psiche e Cupidine*, cit., pp. 564-67; sulle *Noze* cfr. anche G. MANACORDA, *Galeotto del Carretto*, cit., pp. 96-98; V. ROSSI, *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento*, cit., p. 509; R. SCRIVANO, *Dalla letteratura al teatro*, cit., pp. 188-89; M. MINUTELLI, *Poesia e teatro di Galeotto del Carretto*, cit., pp. 150-54; M. BOSISIO, *Il teatro di corte pre-classicista*, cit., pp. 372-79. Il testo venne stampato tre volte nel corso del Cinquecento: si conserva infatti un'edizione priva di note tipografiche (forse impressa dal Minuziano, nel 1520: cfr. R. SCRIVANO, *Dalla letteratura al teatro*, cit., pp. 188), un'altra prodotta nel 1520 dall'officina di Vicomercato ed infine un'edizione del 1545 di Antonio da Borgo. Problematica la datazione del testo. A causa dell'argomento e della canzonetta in lode del matrimonio che conclude l'opera (atto V, vv. 427-65), il testo è stato da taluni datato al 1502, poiché considerato composto in occasione delle nozze tra Guglielmo IX Paleologo e Anna d'Alençon. Questa ipotesi non viene naturalmente accolta da quanti ritengono che Galeotto a quella data si trovasse ancora in esilio (cfr. *supra*, p. 23, n. 10 e p. 23, n. 11). Tra gli altri, segnalo le posizioni di Doglio, che sostiene la datazione del testo al 1502 (cfr. M. L. Doglio, *Nota Biografica* premessa a G. DEL CARRETTO, *Li sei contenti*, cit., p. XVIII) e di Tissoni Benvenuti, che invece rifiuta questa ipotesi in ragione, appunto, dell'esilio (cfr. A. Tissoni Benvenuti, *Introduzione* a G. DAL CARRETTO, *Commedia de Timon Greco e Noze de Psiche e Cupidine*, cit., pp. 564-65).

⁴³ Per la lettera dedicatoria, cfr. *supra*, p. 23, n. 11.

⁴⁴ L'opera verrà fatta stampare nel 1546 a Venezia da Nicolò Franco presso Giolito. La tragedia è infatti accompagnata, oltre che dalla dedica di Galeotto a Isabella, da una lettera prefatoria che Franco indirizza ad Alberto del Carretto, discendente di Galeotto. Su questo tema tornerò più avanti, poiché fu sempre Franco a promuovere la pubblicazione de *Li sei contenti*, che, infatti, reca anch'essa una lettera del Franco in apertura. Cfr., *infra*, pp. 31-32.

⁴⁵ Cfr. R. SCRIVANO, *Dalla letteratura al teatro*, cit., pp. 187; F. BAUSI, M. MARTELLI, *La metrica italiana*, cit., p. 169. Sulla *Sophonisba* cfr. G. MANACORDA, *Galeotto del Carretto*, cit., pp. 88-95; A. TISSONI BENVENUTI, *Quattrocento settentrionale*, cit., p. 216; M. BOSISIO, *Il teatro di corte pre-classicista*, cit., 393-99.

⁴⁶ L'epistolario di Del Carretto, alla data del 14 novembre 1498, ci dà notizia dell'invio a Isabella di una commedia che Galeotto specifica di aver mandato anche a Beatrice d'Este, poco prima che la duchessa venisse a mancare. Il 23 giugno dell'anno successivo una nuova epistola a Isabella ci informa che quella stessa «comedia de Beatrice» sarebbe stata messa in scena a Casale, probabilmente l'ultimo giorno del mese. Si trovava allora nel Monferrato anche il Tromboncino, che collaborava alla messinscena dello spettacolo insieme con altri «compagni». Galeotto commenta: «ne li atti di quella [della commedia di Beatrice] cantaranno certe cançione nove per me fatte, che se non vi fussero costoro noi restaremmo impazati». Entrambe le lettere si leggono in G. TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, cit., rispettivamente alle pagine 111-12 e 113-14 (da cui cito). Questa commedia non è stata individuata. MINUTELLI ne ha proposto l'identificazione con le *Noze de Psiche e Cupidine* (cfr. EAD., *Poesia e teatro di Galeotto del Carretto*, cit., pp. 154-63). Nella corrispondenza con Isabella si ha notizia anche di un'ulteriore composizione di cui non viene specificato il titolo, ma ne tratterò nell'*Introduzione* alla commedia (cfr. *infra*, p. 32 sgg.).

Il *Tempio d'amore*⁴⁷, che risale forse al 1503⁴⁸, è un dramma allegorico di 7574 versi polimetri⁴⁹ in cui, attraverso la storia di Phileno, «amante ingiustamente scacciato dal tempio d'amore»⁵⁰, viene da Galeotto narrata la vicenda autobiografica dell'esilio.

Infine, differente da tutte le altre sue opere, vi è la *Cronica del Monferrato*, commissionatagli da Bonifacio III. Galeotto lavorò a diverse redazioni del testo. Già nel 1493 ne consegnò al marchese due versioni, una in prosa e una in versi. Se ne aggiunse una terza quando, alcuni anni dopo, il nostro decise di proseguire la stesura della redazione in prosa, non limitandosi a riprendere la narrazione interrotta, ma rielaborando anche il resoconto degli eventi *ante* 1493⁵¹. È l'opera *più monferrina* di Del Carretto, in cui si riflette la sua immagine di uomo politico e il clima culturale che si respirava allora a Casale.

Galeotto, insomma, fu autore più che mai figlio del suo tempo e la sua produzione lo dimostra. Proprio per questo mi pare particolarmente interessante osservare come una figura di questo tipo si rapporti – all'interno di un testo peculiare come *Li sei contenti* – alle innovazioni in materia di drammaturgia comica che andavano emergendo, in area padana, tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento.

⁴⁷ Stampato ben quattro volte in 8 anni: nel 1518 e nel 1519 da Minuziano a Milano, nel 1524 a Venezia presso lo Zoppino e l'anno successivo a Bologna dall'editore Faelli.

⁴⁸ M. L. Doglio, *Nota Biografica* premessa a G. DEL CARRETTO, *Li sei contenti*, cit., p. XVIII.

⁴⁹ Sulle forme metriche utilizzate, cfr. Franca Magnani, *Introduzione* a GALEOTTO DAL CARRETTO, *Tempio d'Amore*, Introduzione di Franca Magnani, Edizione critica a cura di Cristina Caramaschi, Roma, La Fenice, 1997, pp. LVIII-LXIV.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 13.

⁵¹ La narrazione prosegue, in quest'ultima versione, sino al 1530. È interessante come, in parte, muti anche lo statuto stesso dell'opera, soprattutto rispetto all'utilizzo delle fonti. Se le cronache del 1493 sono infatti di stampo pienamente medievale (compilativo e con fine esplicitamente encomiastico), l'ultima redazione, in parte, si apre a nuove, più moderne, prospettive storiografiche. Su questo e sui rapporti intercorrenti tra le tre versioni della *Cronica* e per un'analisi delle fonti, cfr.: EDOARDO FUMAGALLI, *La «Cronica del Monferrato» di Galeotto Del Carretto*, in «Aevum», 52, 1978, pp. 391-425.

Introduzione

1. Identificazione e datazione dell'opera

Come anticipato nella *Premessa*, della commedia *Li sei contenti* si conosce un unico testimone: una stampa in cattive condizioni di conservazione custodita presso la biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Venne pubblicata a Casale Monferrato, presso l'editore Guidone, nel 1542¹.

È accompagnata da una lettera prefatoria di Nicolò Franco, che, in quegli anni, risiedeva proprio a Casale. Vi era arrivato a seguito della degenerazione dei contrasti con l'Aretino, un tempo amico e collega². Fu, infatti, proprio un protetto dell'Aretino a infliggere a Franco una coltellata al volto³, a seguito della quale, sul finire del giugno 1539, lo scrittore lasciava Venezia dandosi alla fuga.

Riparò a Padova, con l'intento di spostarsi ulteriormente per cercare ospitalità in Francia, presso la corte di Francesco I. Passò da Casale, dove, trovando un'accoglienza favorevole, si stabilì.

Scoperta lì l'inedita commedia di Galeotto, la fece dare alle stampe. La pubblicazione de *Li sei* non fu però un *unicum*: nei sette anni in cui soggiornò nel Monferrato⁴, Franco ben si inserì nella

¹ Dunque postuma. Del Carretto a quella data era morto già da dodici anni.

² Franco era entrato a far parte della cerchia dell'Aretino tramite la frequentazione con Marcolini e il poeta Quinto Gherardo. «La rottura tra i due scrittori è posteriore all'agosto 1538. Diversamente da quanto volle far credere l'Aretino, la causa della lite non va ricercata nel carattere permaloso e insofferente del F., bensì nel volume di *Pistole vulgari* che questi, emulo e concorrente del maestro, aveva approntato nello stesso tempo in cui collaborava all'epistolario di Pietro. Il volume vide la luce solo nell'aprile 1539 e, a causa dell'ostracismo dettato dall'antico protettore nella libreria del Marcolini, a opera dello stampatore francese, attivo a Venezia, Antonio Gardane (che eseguì anche una seconda edizione lievemente rimaneggiata nel 1542)». Cfr. FRANCO PIGNATTI, *Franco, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 50, 1998, pp. 202-06: 202.

³ In merito cfr. *ivi*, p. 203.

⁴ Da cui pare si sia poi allontanato improvvisamente tra il finire del 1545 e l'inizio del 1546, a seguito di una condanna inflittagli in merito alla reazione a un'offesa ricevuta. Cfr. *ivi*, p. 204.

comunità letteraria di Casale. Nello stesso 1542 pubblicò, sempre presso Guidone⁵, il *Dialogo dove si ragiona delle bellezze*, opera celebrativa nei confronti delle donne del luogo⁶.

Fondò, inoltre, l'Accademia degli Argonauti⁷, che presiedette, col nome di Cloanto. Sempre connessa agli anni trascorsi a Casale è la promozione di un'altra delle opere di Del Carretto: la *Sophonisba*, accompagnata anch'essa da una sua lettera prefatoria (datata 1545) ed edita poi nel 1546 a Venezia presso Giolito.

Certo, Franco non aveva dimenticato, in quel lungo soggiorno piemontese, i toni polemici che avevano caratterizzato la sua attività precedente: anzi, nel 1541 aveva stampato presso Guidone le *Rime contro Pietro Aretino* e la *Priapea*, una raccolta di sonetti satirico-lussuriosi⁸ carica di invettive contro i potenti⁹.

Gli stessi toni contraddistinguono la prefatoria a *Li sei contenti*. La lettera, indirizzata ad Alberto Del Carretto, discendente di Galeotto, ha infatti pochissimi punti di contatto reali con la commedia. È, invece, tutta incentrata sulle «infelicità dei Principi»¹⁰ e le «infamie dei Prelati»¹¹.

Nessuna delle due tematiche è oggetto dell'opera di Galeotto: gli unici due veloci riferimenti ai costumi ecclesiastici corrotti contenuti nella commedia¹² sono semplici battute autorizzate dal clima comico e boccaccesco che caratterizza il testo.

Lo scritto del Franco non è utilizzabile neppure in merito alla problematica questione della datazione della commedia, su cui differenti ipotesi sono state avanzate.

La Doglio, nella propria edizione del testo, sostiene l'identificazione de *Li sei contenti* con la commedia citata da Galeotto in un'epistola dell'11 novembre 1499:

Ill.ma et ex.ma Madama mia colen.ma. Questi di passati essendo a Milano, io mandai a la S(ignoria) V. alchune belzerette cum una mia lettera; non so se quella le habia avute. Adesso, per servar la bona usanza, glie mando

⁵ Nello stesso anno veniva stampato anche a Venezia, presso Gardane.

⁶ Per quanto concerne le «chiare lodi rivolte nel libretto ad Alfonso d'Avalos, governatore di Milano, e alla sua consorte Maria d'Aragona, e per tramite loro a Carlo V» (cfr. *ivi*, p. 203), esse «fanno intendere l'intento di cercare in quella direzione nuovi e più augusti protettori, come confermano numerose lettere dell'epistolario inedito nel ms. *Vat. Lat.* 5642 della Biblioteca Vaticana» (cfr. *ibidem*).

⁷ La cui attività pare non si sia interrotta quando Franco lasciò Casale.

⁸ Il luogo di edizione è Torino. Quella di Casale, infatti, non era l'unica officina dello stampatore.

⁹ Cfr. F. PIGNATTI, *Franco, Nicolò*, cit., p. 203.

¹⁰ Cfr. *infra*, p. 55.

¹¹ Cfr. *ibidem*.

¹² Cfr. *infra*, IV 9 (p. 93, n. 46) e V 1 (p. 96, n. 5).

certe belzerette ad altre fogie nove; pregola le voglia dare al Trombonzino. Io gli harei mandato una mia comedia nova quale ho fatta da doi mesi in qua, ma per mandar ortiche dove se coglie el lauro non ho avuto ardir de mandarla. Me ricomando a la S(ignoria) V.¹³

Le ragioni sulla base delle quali la curatrice sostiene questa ipotesi sono condensate in un paragrafo della sua *Introduzione*, che riporto:

Si potrebbe identificare *Li sei contenti* con la «comedia nova» fatta nell'autunno del 1499 e mandata a Isabella d'Este Gonzaga nel gennaio 1500. Identificazione, a mio avviso, non solo plausibile ma confortata, in doppio appoggio, sia dalla natura del testo tipica di un'esperienza tardoquattrocentesca sia dalla strategia culturale di Isabella d'Este con il notorio interesse riservato al fatto teatrale e la specifica richiesta di «moderne commedie» negli anni tra il 1495 e il 1505¹⁴.

L'ipotesi mi pare convincente sulla scorta di più elementi.

In primo luogo un dato interno al testo: il prologo¹⁵, rivolgendosi agli spettatori, recita che vorrebbe augurare la pace, «ma per essere gita [...] in bordello e per essere tempi di guerra sì come voi, a vostro costo, talora avete provato e di nuovo provate»¹⁶, non gli rimane altro da fare che invocare «la pace di marcone»¹⁷.

Scorrendo l'epistolario di Galeotto si può notare come diverse lettere composte tra il 1499 e il 1501 contengano riferimenti allo stesso tema, ovvero alla turbolenta situazione politica contemporanea.

Innanzitutto, in una missiva indirizzata a Enea Furlano¹⁸ nel medesimo 11 novembre in cui scrive alla marchesa, Del Carretto utilizza l'espressione «questi tempi fastidiosi»¹⁹.

All'incirca un mese prima, inoltre, ovvero il 4 ottobre dello stesso 1499, rivolgendosi a Isabella d'Este aveva scritto: «Pure spero che la sorte mia mi sarà un di tanto propitia che mi fia concesso el puoterla

¹³ La lettera è edita in G. TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, cit., pp. 117-18, da cui cito. Segue, in data 21 novembre, la risposta della marchesa, che dichiara di aver apprezzato i componimenti poetici ed aggiunge: «Se ne havesti etiam mandato la comedia per voi composta, ne seria similmente piaciuta» (cfr. *ivi*, p. 118). Galeotto risponderà a sua volta in data 17 dicembre, scrivendo che, benché la sua commedia «non sia degna de andar a tanto conspecto», lui stesso la copierà di proprio pugno e la invierà appena pronta (cfr. *ivi*, p. 121-22). Una nuova lettera, datata 29 gennaio 1500, dà conferma dell'avvenuto invio, otto giorni prima, del testo (cfr. *ivi*, p. 123).

¹⁴ Cfr. M. L. Doglio, *Introduzione* a G. DEL CARRETTO, *Li sei contenti*, cit., p. XIII.

¹⁵ Sulla cui analisi mi soffermerò più avanti (cfr. *infra*, pp. 38-41)

¹⁶ Cfr. *infra*, p. 58.

¹⁷ Cfr. *ibidem*. *Pace di marcone* è un'espressione gergale che indica il congiungimento erotico. Il concetto di godimento sessuale associato all'idea di *pace* verrà ripreso in conclusione della commedia. (V 6).

¹⁸ «Mag.co et prestanti equiti domino Enee gonzaga marchionali [locum]tenenti generali» (cfr. G. TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, cit., p. 117).

¹⁹ Cfr. *ibidem*.

visitare col corpo, come la visito spesse volte col pensiero; et mi credevo poter soddisfare a questo mio grande desiderio questo settembre passato, ma questi tumulti et guerre non mi hanno lassato conseguir questo mio intento»²⁰. Si noti come il mese di settembre appena citato coincida esattamente con il periodo in cui Del Carretto ha composto la commedia che non ha ardito inviare alla marchesa (dal momento che nell'epistola dell'11 novembre specifica di averla scritta proprio «da doi mesi in qua»²¹).

Alcuni mesi più tardi, il 5 agosto 1500, Galeotto si giustifica con Isabella per non aver «mandato qualche belzerette»²², spiegando come la ragione del mancato invio sia da ricercare in «questi varij e diversi tempi»²³. Ancor più esplicitamente, il 15 giugno del 1501, dunque poco tempo prima di essere mandato in esilio, scrive che gli pare che «a questa etade Phebo stij nascoso tra urtiche et lappole, né ardisca a comparere per paura de tanti alabardi»²⁴. Poche righe più sopra, inoltre, con una formula cortese, aveva scritto che si sarebbe stancato di servire la marchesa solo quando fosse stato «satio de viver felice»²⁵, aggiungendo, però, subito dopo: «se felicità può capere ne' corpi humani et maxime a questi tempi»²⁶.

Nessuna di queste missive, costituisce, ovviamente, una prova. Ma dal momento che sono le uniche, tra le epistole pervenuteci nel più che trentennale rapporto epistolare tra Galeotto e i Gonzaga, a contenere espressioni di questo tipo²⁷, mi pare possano costituire quanto meno un indizio.

A ciò si aggiunga che il periodo di attività teatrale di Galeotto sembra essere concentrato in un giro di anni veramente ridotto: la prima notizia che possediamo in merito è infatti relativa alla «comedia de Beatrice»²⁸, che il nostro scrive di aver composto poco prima della morte della duchessa (avvenuta nel 1497); l'ultimo dato certo è invece la dedicatoria premessa alla *Sophonisba* e datata 22 marzo 1502. Dunque, anche quando *Li sei contenti* non fosse la commedia di cui si parla nella lettera

²⁰ G. TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, cit., p. 116. Anche Minutelli condivide la datazione proposta da Doglio e considera la lettera del 4 ottobre un elemento di conferma (cfr. EAD., *Poesia e teatro di Galeotto del Carretto*, cit., pp. 169-170).

²¹ Cfr. *ivi*, p. 118.

²² Cfr. *ivi*, p. 125.

²³ Cfr. *ibidem*.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 128. Il riferimento all'alabarda è un esplicito richiamo alle tensioni militari.

²⁵ Cfr. *ibidem*.

²⁶ Cfr. *ibidem*.

²⁷ Vi è un accenno anche in un'epistola del 1516 indirizzata a Isabella, ma pare un riferimento più vago. Galeotto si augura di poter in futuro aver modo di andare a visitare Isabella, se il cielo glielo concederà e se i tempi saranno «fora de suspetto de guerra» (cfr. *ivi*, p. 146).

²⁸ Cfr. *supra*, *Nota biografica*, p. 29, n. 46.

del 1499, mi pare comunque ragionevole collocarla nel breve intervallo di anni in cui abbiamo certamente prova di un'attività teatrale di Galeotto.

La struttura del testo, pare del resto compatibile, come dirò meglio più avanti, con una simile collocazione cronologica. E, come già sottolineato da Doglio, la commedia andrebbe contestualizzata nel clima di fervore drammaturgico mantovano su cui mi sono già soffermata più sopra²⁹.

In merito alla datazione, Bregoli-Russo sostiene invece, nella sua edizione del testo, che «l'opera sarebbe stata composta presumibilmente nel 1517 per il matrimonio di Federico Gonzaga e Maria Paleologa³⁰». Una prova – aggiunge la studiosa – «ne è la contentezza ed il giubilo della lettera di G. Del Carretto a Francesco Gonzaga»³¹.

In quegli anni, però, non solo non si hanno notizie di sue composizioni drammaturgiche, ma sono anche più rari i riferimenti ai componimenti poetici, nello scambio epistolare tra Galeotto e i Gonzaga³². Nel 1516, infatti, il nostro scrive in una lettera alla marchesa: «Madama mia Ill. ma, et aciò non se persuada che in tutto habia deposto l'arte del componere et declinare dal mio solito costume de visitarla cum qualche mia nova compositione, gli mando el presente capitulo in dialogo de tri persone, quale, se gli parirà che possa star tra gli altri, suplico che la Ex. tia V. se degni farli fare un canto da Marchetto»³³.

Il contenuto dell'opera, inoltre, non mi pare consono ad una festa nuziale. Non certo perché genericamente licenzioso (dal momento che commedie plautine venivano frequentemente recitate in occasioni matrimoniali), ma per via della spregiudicata condotta di Iulia, che nella commedia è il personaggio della moglie.

In relazione alla *licenziosità* del testo era intervenuta Antonia Tissoni Bevenuti che, nel commentare l'epistola del 1499, discuteva la possibilità che la commedia citata coincidesse con le *Noze* o con *Li sei contenti*. La studiosa giudicava «possibile l'identificazione con la prima»³⁴ opera, mentre le pareva «molto improbabile»³⁵ che potesse trattarsi della seconda, «di contenuto troppo licenzioso per i gusti della Marchesana»³⁶.

²⁹ Cfr. *supra*, *Il laboratorio teatrale padano*, pp. 12-19.

³⁰ Cfr. M. Bregoli-Russo, *Premessa* a G. DEL CARRETTO, *Li sei contenti e la Sofonisba*, cit. p. 24.

³¹ Cfr. *ibidem*.

³² Cfr. G. TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, cit. p. 132 sgg.

³³ Cfr. *ivi*, p. 146.

³⁴ Cfr. A. Tissoni Benvenuti, *Introduzione* a G. DAL CARRETTO, *Commedia de Timon Greco e Noze de Psiche e Cupidine*, cit., p. 561.

³⁵ Cfr. *ibidem*.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 562.

Li sei contenti è senza ombra di dubbio un'opera particolarmente smalzata, ma va ricordato che quelli sono gli anni in cui Isabella legge e fa allestire le commedie plautine e che tra le sue letture favorite vi sono le *Metamorfosi* di Apuleio, uno tra i classici più spregiudicati della letteratura latina³⁷. Inoltre, nello spedirle il *Timon greco*, Galeotto fa esplicita menzione della fonte luciana³⁸. Come ho scritto più sopra³⁹ – peraltro proprio sulla scorta di alcune interessantissime pagine di Tissoni Benvenuti – sono anni in cui l'esibizione di una certa *patente di classicità* delle opere drammaturgiche pare ineludibile. Risulta allora strano che Galeotto, traendo le *Noze* dall'*Asino d'oro*, e per di più dalla sua sezione più fortunata, non dichiarasse immediatamente, già in quella lettera, la propria fonte, come invece aveva fatto nel caso del *Timon*. Ancor di più potrebbe risultare anomalo quando si consideri il forte interesse nutrito alle corti estense e gonzaghesca per quel romanzo⁴⁰.

Rimane almeno un ulteriore elemento da discutere, in merito all'epistola del 1499: si tratta della ritrosia di Galeotto nell'inviare la commedia alla marchesa.

Minutelli ritiene che l'atteggiamento di Del Carretto vada spiegato principalmente attraverso due motivazioni: la consapevolezza, nutrita dall'autore, di star tentando, senza averne l'esperienza, la strada della commedia moderna in uno dei centri teatralmente più vivi della penisola e l'insicurezza dettata dall'utilizzo della prosa, caso unico nella sua produzione letteraria pervenutaci⁴¹.

Io credo che l'osservazione di Galeotto vada preliminarmente ricondotta a uno dei *topoi* letterari di più lungo corso, ovvero a una programmatica professione di modestia. Espressioni analoghe ricorrono infatti in diverse epistole dell'autore, riferite peraltro proprio ai suoi componimenti in versi. Per citare solo qualche esempio: il 23 marzo 1496 Galeotto, inviando a Isabella alcune rime, si dice consapevole di mandare «aqua al mare»⁴² e invita la marchesa a farne «sacrificio a Vulcano»⁴³ qualora le fossero risultare sgradite. Il 5 agosto 1500 accompagna la spedizione di due barzellette a Enea Furlano⁴⁴ con una lettera in cui si afferma: «non che non sapia che là [a Mantova] sono altri dicitori in rima molto migliori [di] me»⁴⁵. Il 6 ottobre 1506, poi, scrive la lettera che maggiormente ci interessa in questo contesto, per essere particolarmente vicina a quella dell'11 novembre 1499: «Io harei mandato a la

³⁷ Ritenere, peraltro, che Galeotto abbia inviato il testo ritenendolo confacente alle letture della marchesa e agli spettacoli padani dell'epoca, non implica asserire che Isabella abbia effettivamente gradito *Li sei contenti*.

³⁸ Cfr. *supra*, *Nota biografica*, p. 28, n. 37.

³⁹ Cfr. *supra*, *Il laboratorio teatrale padano*, p. 19, n. 70.

⁴⁰ In merito alla fortuna di Apuleio presso le corti padane cfr. *infra*, pp. 112-22.

⁴¹ Cfr. M. MINUTELLI, *Poesia e teatro di Galeotto del Carretto*, cit., pp. 167-68.

⁴² Cfr. G. TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, cit. p. 102.

⁴³ Cfr. *ibidem*.

⁴⁴ Cfr. *supra*, p. 33, n. 18.

⁴⁵ Cfr. G. TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, cit., p. 126.

Ex.tia V. alchune belzerette, ma, per haver inteso che de molte bande gliene fiocchano in quella città, per non stomacharla, ho lassato de mandarle»⁴⁶.

Non ritengo, dunque, vi siano elementi sufficienti per ipotizzare che la lettera del 1499 tratti di una commedia in prosa.

L'impiego della prosa, però, a quell'altezza cronologica ed in quel contesto geografico, credo possa invece essere utilizzato proprio per sostenere – sulla scorta di quanto ho detto più sopra circa i gusti teatrali della marchesa – che destinatario ideale della commedia fosse proprio Isabella⁴⁷.

Mi pare, poi, che con questa ipotesi sia compatibile anche la stampa postuma della commedia. È noto come Isabella – e prima di lei già suo padre Ercole I – non favorisse, e anzi spesso vietasse, la circolazione e la stampa di opere a lei inviate o dedicate⁴⁸. Mentre delle *Noze* e del *Tempio* si ebbero diverse edizioni, la situazione è differente per quei testi di cui la marchesa poteva considerarsi in qualche modo *proprietaria*. Il *Timon*, che Galeotto inviò a Isabella nel 1498⁴⁹, conobbe la prima stampa solo nell'Ottocento⁵⁰, mentre la *Sophonisba* dovette attendere il recupero di Nicolò Franco ad un'altezza cronologica in cui sia il compositore che la dedicataria erano morti ormai da diversi anni⁵¹ (nel caso de *Li sei contenti*, ad ogni modo, è necessario anche ammettere la possibilità che sia stato lo stesso Galeotto a sganciare la propria immagine di sobrio diplomatico da un *divertissement* tanto libertino⁵²).

⁴⁶ Della lettera, edita in ivi, pp. 134-35, riporto qui solo le righe pertinenti alla mia riflessione. Anche in questa occasione, come già nel 1499, Isabella risponde esortando Galeotto all'invio (l'epistola data 26 novembre 1506 e si legge in ivi, alle pagine 135-36).

⁴⁷ Ma, in merito, cfr. *infra*, pp. 50-51.

⁴⁸ Per un approfondimento in merito, cfr. *infra*, *Introduzione* al *Formicone* p. 133.

⁴⁹ Cfr. *supra*, *Nota biografica*, p. 28.

⁵⁰ Cfr. *ibidem*, n. 39.

⁵¹ Cfr. *supra*, p. 32.

⁵² Anche le edizioni della *Cronica* in prosa e in versi risalgono all'Ottocento, ma si tratta di opere che per loro natura erano destinate a una circolazione più limitata. I due testi apparvero, rispettivamente, nel 1848 a Torino (a cura di Gustavo Avogadro) e nel 1897 ad Alessandria (a cura di Giuseppe Giocelli).

Infine, la presenza, all'interno della commedia, del motto gonzaghesco «Forse che si forse che no»⁵³ e di tre richiami⁵⁴ a quell'espressione mi pare un ulteriore indizio nel senso di una composizione pensata per Isabella.

Stabilire o quanto meno avanzare un'ipotesi di datazione e di destinazione, per un'opera che presenta delle caratteristiche peculiari come quelle de *Li sei contenti*, è evidentemente fondamentale per comprendere come collocare il testo nel panorama drammaturgico quattro-cinquecentesco.

La commedia di Del Carretto, infatti, fonde all'interno di un'unica opera elementi eterogenei, come è evidente sin dal breve⁵⁵ ma ricco *Prologo*.

Mi pare innanzitutto significativo che la *pièce* si apra con un chiaro riferimento alla contemporaneità, benché trasposto in epoca romana. Il prologo, infatti, si definisce «istrione [...] de

⁵³ È posto in bocca a Graziuolo in II 3 ed è, appunto, un celebre e allo stesso misterioso motto gonzaghesco. Lo si ritrova, infatti, inscritto nel «soffitto dedaleo della residenza ducale di Mantova» (cfr. CLAUDIO GALLICO, «Forse che si forse che no» fra poesia e musica Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova, 1960, p. 4). Qui, sia il motto che il simbolo del labirinto sono riferiti alla campagna condotta contro i Turchi nel 1601 da Vincenzo Gonzaga e altri condottieri europei (cfr. *ibidem*). La prima attestazione dell'espressione «Forse che si forse che no» risulta essere, però, all'interno una frottola anonima musicata dal Cara (cfr. *supra*, *Nota biografica*, p. 27, n. 34), di cui il verso costituisce l'incipit; il componimento apparve a stampa nella raccolta *Frottole, libro tertio*, edita da Ottaviano Petrucci nel 1505 a Venezia. Com'è noto, il motto venne utilizzato nel Novecento da D'Annunzio, come titolo per un suo romanzo. In merito cfr. PAOLA BESUTTI, «Forse che si forse che no» in musica: frottole e reminiscenze, in «Forse che si forse che no». Gabriele D'Annunzio a Mantova, Atti del convegno di studi nel primo centenario della pubblicazione del romanzo (Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 24 aprile 2010), a cura di Rodolfo Signorini, Firenze, Olschki, 2011, pp. 67-92: 68-69 e 73 sgg. Più in generale su stemmi, motti e imprese di Isabella d'Este cfr. GIANCARLO MALACARNE, *Il segno di Isabella. Stemmi, motti, imprese in Isabella d'Este la prima donna del Rinascimento*, cit., pp. 185-201.

⁵⁴ Mi riferisco al «chi 'l sa e chi no 'l sa» pronunciato da Crocetto in III 2, al «se 'l vi piace e se non» scritto nel prologo e al «Tra sì e non» contenuto nell'argomento. «Chi 'l sa e chi no 'l sa» si ritrova come primo e ultimo verso di una frottola trasmessa da una raccolta di rime (prevalentemente destinate alla musica) di area mantovana, risalente ai primi anni del Cinquecento (cfr. C. GALLICO, «Forse che si forse che no», cit., p. 16). Doglio, nelle *Note* al testo della sua edizione de *Li sei contenti*, avanza l'ipotesi che di questo componimento e del *Forse che si forse che no* musicato dal Cara possa essere autore lo stesso Galeotto (cfr. M. L. Doglio, *Note a G. DEL CARRETTO, Li sei contenti*, cit., p. 48, n. 3 e p. 49, n. 3). L'ipotesi è seducente. Ma, al di là dell'ipotetica paternità, ciò che mi pare particolarmente rilevante è che, come ha dimostrato Gallico, i due testi «Forse che si forse che no» e «Chi 'l sa e chi no 'l sa» sono parte di «un gruppetto di brani affini e vicini [...] per intonazione, stile, età, luogo. Dispersi in diverse contemporanee raccolte o antologie, le più musicali, a stampa o a penna» (cfr. C. GALLICO, «Forse che si forse che no», cit., p. 8), questi brani sono accumulati dall'opposizione si-no o più genericamente positivo-negativo. Emblematico di questa produzione è un componimento musicato dal Tromboncino il cui incipit recita «Forse è ver forsi che no» (cfr. *ivi*, pp. 8-9; sul Tromboncino invece cfr., *supra*, *Nota biografica*, p. 27, n. 34). Gallico evidenzia, inoltre, «che la forma e il tono del famoso motto non è eccezionale, anche se è, fra tutte, l'espressione più nitida e decisa del contrasto che enuncia; è il tipo, il limite, forse il capostipite di analoghi dilemmi ed antitesi» (cfr. C. GALLICO, «Forse che si forse che no», cit., p. 8). Le due espressioni contenute nel prologo e nell'argomento, a cui più sopra facevo riferimento (ovvero «se 'l vi piace e se non» e «tra sì e non»), sono allora a mio avviso da interpretare come richiami al motto *Forse che si forse che no*. L'inserimento nelle maglie della commedia di queste due espressioni e dei due componimenti «Forse che si forse che no» e «Chi 'l sa e chi no 'l sa» mi pare possa quindi essere interpretato come un omaggio cortigiano alla moda gonzaghese e dunque come un ulteriore indizio che Del Carretto immaginò come destinataria della *pièce* Isabella d'Este.

⁵⁵ Come specificato dallo stesso autore, che lo definisce «picciolo prologo» (cfr. *infra*, p. 58).

la città d'Alba Pompeia»⁵⁶, ancorandosi dunque alle origini geografiche dell'autore. Poche righe più avanti, si legge l'espressione su cui mi sono soffermata alcune pagine fa⁵⁷:

vi vorrei augurare la santa pace, ma per essere gita presso ch'io non dissi, in bordello e per essere i tempi di guerra sì come voi, a vostro costo, talora avete provato e di nuovo provate, non possendovi imprecare quella, vi desidererò questa dicendo [...]: «La pace di marcone sia con voi»⁵⁸.

È, questo, un elemento particolarmente interessante: quella di inserire riferimenti alla realtà contemporanea sarà, infatti, una caratteristica quintessenziale della commedia cinquecentesca. Ancora nel *Formicone* di Publio Filippo Mantovano, che possiamo considerare il *gradino* successivo a *Li sei contenti* nel percorso *evolutivo* che conduce alla drammaturgia rinascimentale, questa proprietà sarà assente.

La ragione è da individuare nel diverso *status* dei due autori. Il giovane studente mantovano – ma su questo tornerò più avanti – non aveva probabilmente la maturità e l'esigenza di intervenire sulla realtà contemporanea. Diversamente, il diplomatico Del Carretto scrive queste poche righe sulla scorta della propria personale esperienza politica. La portata del riferimento non può certo essere sopravvalutata. Nel corso del testo, infatti, non solo non si incontreranno più accenni critici alla contemporaneità, ma sarà assente qualunque riferimento storico, geografico e sociologico⁵⁹.

Rimanendo sempre all'interno del prologo, dai *Menaechmi* deriva il primo segmento dell'espressione «vi porto non con le spalle, né con le braccia, ma con la lingua, questa non manco istoria che favola»⁶⁰.

Nel testo latino il prologo afferma infatti: «Apporto vobis Plautum lingua, non manu»⁶¹. Se la citazione della commedia plautina dichiara la volontà di imitare il teatro latino (da cui, infatti, *Li sei contenti* riprende, in modo tutt'altro che rigoroso, l'impianto), la prosecuzione del periodo richiama

⁵⁶ Cfr. *ibidem*. Alba è oggi un comune della provincia di Cuneo. Fu detta *Alba Pompeia* in epoca romana. Durante le guerre d'Italia venne martoriata dalla contesa franco-spagnola. Era, nel XV secolo, sede vescovile assegnata ai membri della famiglia Del Carretto (cfr. M. L. Doglio, *Note a G. DEL CARRETTO, Li sei contenti*, cit., p. 45, n. 1)

⁵⁷ Cfr. *supra*, p. 33 sg.

⁵⁸ Cfr. *infra*, p. 58.

⁵⁹ Si pensi, per rimanere nel contesto delle guerre d'Italia, alla *Mandragola* machiavelliana. Non solo l'intera commedia deve essere letta con un'interpretazione politica e allo stesso tempo attenta alla vicenda umana del Segretario (da ultimo, su questo secondo punto, cfr. FRANCESCO BAUSI, *La rabbia e l'orgoglio. Machiavelli personaggio della Mandragola*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, cit., pp. 94-107), ma i riferimenti alla contemporaneità si possono rintracciare nell'intero testo. Già in I 1, narrando l'antefatto della vicenda, Callimaco fa riferimento a «la passata del re Carlo» (cfr. NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Mandragola*, a cura di Pasquale Stoppelli, Milano, Mondadori, 2006, p. 17).

⁶⁰ Cfr. *infra*, p. 58.

⁶¹ «Vi porto Plauto... sulla lingua, non nella mano». Cfr. TITO MACCIO PLAUTO, *I menecmi* [Menaechmi], Introduzione di Cesare Questa, Traduzione di Mario Scàndola, Testo latino a fronte, Milano, Rizzoli, 1994, p. 91.

immediatamente il *Proemio* del *Decameron*: «Intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o storie che dire le vogliamo»⁶².

Questa espressione⁶³, peraltro, ricorda l'affermazione posta in conclusione del testo della *Veniexiana* «non fabula non comedia ma vera historia»⁶⁴, molto simile all'incipit del prologo dell'*Ardelia*, commedia trasmessaci dallo stesso manoscritto Marc. It. IX 288 che conserva la *Veniexiana*: «Non fabula, non comedia, non ficta scena, ma historia vera»⁶⁵.

All'interno dell'epistolario Gonzaga possiamo più volte trovare il termine *fabula* utilizzato in relazione ai testi plautini già approntati per l'allestimento⁶⁶ e del resto basta ricordare i prologhi della *Mandragola* e della *Clizia*, in cui Machiavelli si riferisce alle proprie commedie appunto col vocabolo *favola*⁶⁷.

L'uso del termine fatto da Del Carretto, però, sembra includere l'accezione con cui la parola viene utilizzata da Boccaccio all'interno delle novelle⁶⁸, ovvero quella di un racconto inventato, non rispondente, cioè, a fatti realmente accaduti⁶⁹.

⁶² Cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1987, pp. 8-9.

⁶³ Sarebbe qui fuori contesto ripercorrere il dibattito critico suscitato dalla dichiarazione boccacesca e le proposte di esegesi avanzate in merito ai diversi termini. Mi limito dunque a rimandare, per una ricostruzione della vicenda, a PAMELA D. STEWART, *Boccaccio e la tradizione retorica: la definizione della novella come genere letterario*, in EAD., *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 7-18 e NUCCIO ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, 1996, pp. 29-33. Le pagine di Ordine si soffermano anche sulla «difficoltà a definire un genere che, sin dalla nascita, presenta molteplici interferenze con altri microgeneri della narrativa medievale [...], con altre forme di racconto [...] e con altri generi in prosa» (cfr. *ivi*, p. 29), tra cui, appunto la commedia.

⁶⁴ *La Veniexiana. Commedia di anonimo veneziano del Cinquecento*, Testo critico, tradotto ed annotato, a cura di Giorgio Padoan, Editrice Antenore, Padova, 1974, p. 67.

⁶⁵ *La commedia Ardelia*, Edizione, Introduzione e commento a cura di Annalisa Agrati, Pisa, Pacini editore, 1994, p. 76. In merito alla dichiarazione comune a *Veniexiana* e *Ardelia* cfr. PIERMARIO VESCOVO, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 141-48 e ID., «Oggi d'i nostri mimi senza vergogna serà pubblicato». *Noterella per la Veniexiana*, in *Lingua, letteratura e umanità. Studio offerti dagli amici ad Antonio Daniele*, a cura di Vittorio Formentin, Silvia Contarini, Francesco Rognoni, Milena Romero Allué, Rodolfo Zucco, Padova, Cleup, 2016, pp. 167-77: 169-72.

⁶⁶ Come si legge, ad esempio nell'epistola inviata il 3 gennaio 1498 da Battista Guarini a Isabella d'Este: «Adesso Palacio me ha dicto per parte de V. Exc.^{ia} che io faccia la Fabula de Trinummo in vulgare cum li collocutori, a la quale sum drieto, et questa septimana ogni modo sarà fornita, et vederò mandarla per bona via» (cfr. A. D'ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, p. 372). Un altro esempio è fornito dalla già citata lettera indirizzata dalla marchesa a Francesco Castello il 17 febbraio dello stesso anno: «Ne rinresce che la commedia del *Soldato* non se sii ritrovata tutta da potersi transcrivere, ma per tórre quello che si può, acceptaremo quelle fatte in fabula, dopo che le ne offerite. L'è vero che molto desiderassimo lo *Amphitrione* et *Minichino*: et quando non ce li potessi mandare senza saputa dell'III.^{mo} S. nostro padre, siamo contente che ge li richiediate, persuadendone che non ce le negarà, attento che sono rappresentate et stampite in rime; ma noi più dilecta la prosa da legere: si che operati cum la solita destreza vostra che siamo compiaciute» (cfr. *ivi*, p. 374).

⁶⁷ «La favola *Mandragola* si chiama» (v. 34; cfr. N. MACHIAVELLI, *Mandragola*, cit., p. 7); «Questa favola si chiama *Clitia*» (cfr. ID., *Clizia*, in *Clizia – Andria – Dialogo intorno alla nostra lingua*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, BUR, 2008, pp. 111-80: 116)

⁶⁸ In questa accezione viene dallo stesso Del Carretto utilizzata in IV 9, mettendola in bocca a Iulia. Cfr. *infra*, p. 94.

⁶⁹ «Favola è quella che la bella Ciciliana racconta a Andreucio (II 5, 35), o quella ordita da Magdalena per nascondere a Folco di essersi concessa al duca di Creti, nella novella delle tre sorelle provenzali (IV 3, 30) o l'orazione

Li sei contenti, in effetti, trae lo spunto principale dall'ottava novella dell'ottava giornata del *Decameron*⁷⁰.

Ma perché Galeotto dovrebbe volere che i suoi lettori-spettatori⁷¹ considerino vera la vicenda oggetto della commedia?

La trama certo non si presterebbe a essere proposta –sulla scorta della definizione donatiana della commedia come *imitatio vitae, speculum consuetudinis* e *imago veritatis* – quale esempio di realismo pedagogico.

La ragione è semplicemente individuabile nel prologo della seconda fonte che agisce su *Li sei contenti*: la commedia umanistica *Cauteriararia* di Antonio Barzizza⁷². Qui, infatti, appaiono entrambi i termini utilizzati da Del Carretto:

Quum sepe numero mecum ipse consultarim, in quo potissimus dicendi genere hanc fabulam, historie tamen participem...⁷³

L'ultima riga del prologo, infine, sfrutta un doppio senso particolarmente diffuso nelle commedie Cinquecento⁷⁴: «Ascoltate talché l'argomento⁷⁵ vi sottentri più legghiermente»⁷⁶. La riuscita ironica della battuta è limitata, ma testimonia il tentativo, da parte di Del Carretto, di aderire alle convenzioni del genere.

scritta dallo scolare per trarre in inganno la vedova [...]» (cfr. P. D. STEWART, *Boccaccio e la tradizione retorica*, cit., p. 8). L'utilizzo del termine all'interno del resto della produzione di Boccaccio e, in parte, anche nelle sezioni extradiegetiche del *Decameron*, ha, però, una valenza più ampia e complessa: cfr. CHIARA CASSIANI, *Boccaccio e le favole dei poeti. A proposito dell'Introduzione alla quarta giornata*, in «Filologia antica e moderna», XXII-XXIII, 39-40, 2012-13, pp. 163-172.

⁷⁰ La rubrica recita: «Due usano insieme: l'uno con la moglie dell'altro si giace; l'altro, avvedutosene, fa con la sua moglie che l'uno è serrato in una cassa, sopra la quale standovi l'un dentro, l'altro con la moglie dell'un si giace.» Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 976.

⁷¹ Tornerò più avanti sulla questione della rappresentabilità della commedia. Cfr. *infra*, p. 50.

⁷² Ha come oggetto le vicissitudini dell'amore tra il sacerdote Auleardus e la malmaritata Scintilla. Grazie all'aiuto della serva Salamina, i due riescono a incontrarsi, ma vengono scoperti dal marito di Scintilla, Brachus, a sua volta assistito dal servo Graculus. Scintilla viene punita con estrema crudeltà dal marito, che le cauterizza gli organi genitali. Nonostante questo, sarà proprio lei a salvare Brachus dalla vendetta di Auleardus, che, sopraggiunto con degli amici, sta per cauterizzare a sua volta il vecchio marito. Brachus ripagherà la grazia ricevuta con denaro, un lauto banchetto e la rinuncia a qualunque pretesa su Scintilla, la quale, una volta guarita, potrà unirsi ad Auleardus. Cfr. A. STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., pp. 19-24. Sulla circolazione della commedia cfr. PAOLO ROSSO, *Tradizione testuale ed aree di diffusione della Cauteriararia di Antonio Barzizza*, in «Humanistica Lovaniensia», 53, 2004, pp. 1-92.

⁷³ «Mi sono domandato più volte quale fosse lo stile più efficace per raccontarvi questa favola (che in parte è vera)...» (Cfr. ANTONII BARZIZZAE, *Comedia Cauteriararia*, in *Teatro Goliardico dell'Umanesimo*, cit., pp. 443-549: pp. 448-49). Più avanti, sempre all'interno del prologo, Barzizza afferma addirittura che la vicenda oggetto della commedia si è svolta quindici giorni prima della stesura del testo.

⁷⁴ Cfr., a titolo di esempio, il prologo della *Calandria*: «Ma ecco qua chi vi porta l'Argumento. Preparatevi a pigliarlo bene, aprendo ben ciascuno il buco dell'orecchio» (cfr. BIBBIENA, *La Calandria*, cit., p. 16)

⁷⁵ Il termine *argomento* ha anche il significato di clistere.

⁷⁶ Cfr. *infra*, p. 58.

In qualche modo, il prologo de *Li sei contenti* riassume il carattere essenziale dell'intera opera, che è quello di un mosaico in cui si incastrano tessere provenienti dalla novellistica, dal teatro umanistico e dalla commedia classica. Capire come questi elementi interagiscano tra loro permette non solo di collocare l'opera di Del Carretto nel panorama del teatro moderno, ma aiuta a comprendere ancora meglio il processo drammaturgico che andava sviluppandosi in quegli anni in area padana.

2. Analisi della commedia

Per poter esaminare la commedia (suddivisa in cinque atti), sarà opportuno riassumerne la trama. Graziuolo, servo in casa di Mastallone e Iulia, si innamora della padrona. Incoraggiato a rivelare i propri sentimenti, si dichiara alla donna, che lo respinge. Iulia, però, muterà la propria decisione dopo aver scoperto, tramite la fidata ancella Brunetta, che il marito la tradisce con un'altra serva di casa, ovvero Cristina. A sua volta lo stesso Mastallone viene a conoscenza del tradimento della moglie, ma decide di tacere per non creare uno scandalo e per non perdere la dote della ricca Iulia. Messo alle strette dalla consorte, che gli rivela di essere informata della sua relazione con Cristina, Mastallone si finge allora intenzionato a farsi castrare, per dar prova della volontà di rimanere, da quel momento in poi, fedele alla moglie. Iulia, che sulle prime accetta la drastica soluzione proposta dal marito, riconsidera infine la questione e impedisce che la castrazione abbia luogo. In cambio, però, la donna pretende di non interrompere la propria relazione col servo. Mastallone, a quel punto, suggerisce non solo che ognuno prosegua la propria *liaison*, ma addirittura che si proceda a una comunanza delle due coppie. Il clima di gaudio generale viene amplificato dall'annuncio del matrimonio tra Brunetta e il parassita di Mastallone, Stoppino. Questi ultimi due personaggi sono altrettanto protagonisti della vicenda: è, infatti, grazie alle loro trovate e ai loro suggerimenti che i rispettivi padroni riescono nelle vicende appena riassunte. Nel testo intervengono, con un ruolo minore, altri due personaggi: il giovane servo Crocetto e Maestro Bertuccio, il barbiere incaricato di castrare fittiziamente Mastallone.

Se si accetta l'ipotesi della datazione del testo al 1499 e il suo invio a Isabella d'Este, la composizione de *Li sei contenti* può essere spiegata come un tentativo, da parte di Del Carretto, di realizzare una commedia alla *maniera mantovana*. L'esito, però, è distante da quelle che saranno le prime commedie regolari prodotte in area padana.

Galeotto era, del resto, un intellettuale di provincia. La sua frequentazione della corte gonzaghesca, nonostante l'assiduo rapporto epistolare con la marchesa, fu saltuaria. Non era partecipe di quel *laboratorio* teatrale in cui i testi di Plauto e Terenzio venivano tradotti, recitati e studiati. Ne *Li sei contenti* la presenza del teatro classico è, infatti, poco più che una citazione, peraltro irrispettosa delle strutture tradizionali.

Innanzitutto, il sistema dei personaggi non corrisponde ai tipi della commedia latina. La prima e più evidente trasgressione è costituita dalla figura della moglie adultera, estranea al teatro classico (in cui avrebbe rappresentato un'offesa all'onore delle matrone⁷⁷). Sebbene gli unici due, fugaci, accenni alla sua giovinezza⁷⁸ non siano sufficienti a fare di lei una *malmaritata*⁷⁹, Iulia è piuttosto accomunabile – a causa della ragione del suo tradimento, individuabile nella condotta del marito – a tante figure femminili della novellistica e della commedia umanistica. È completamente assente, però, in Del Carretto, qualunque approfondimento del rapporto uomo-donna e di quella riflessione sulla condizione femminile che aveva iniziato a farsi strada in epoca umanistica e di cui si trova traccia in diverse commedie quattrocentesche⁸⁰.

⁷⁷ Ad eccezione, come dirò più anche più avanti, dell'inconsapevole Alcmena, ingannata da Giove nell'*Amphitruo*. Cfr. *infra*, *Introduzione al Formicone*, p. 127, n. 99.

⁷⁸ La serva Brunetta la definisce una «giovane graziosa» in V 1 e lei stessa si descrive come una «tenera giovenetta» in IV 9.

⁷⁹ Ben diversa la situazione di Scintilla, la moglie della *Cauteriarina*: «Nullam profecto mulierem hodie miserorem 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 contingit 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, quocum nature debitum exequar, habeam» («Credo che nessuna donna sia ora più infelice di me. Ho un marito tale, che per bene che vadano le cose, per me vanno sempre male. Se vado a letto con il mio macilento e decrepito marito – e questo accade non più di una volta all'anno – non fa che pestarmi tutta la notte senza che mai nessuna linfa scorra per le sue aride membra. Se poi non mi tocca affatto, il sangue giovane che ho nelle vene non mi lascia pace; il desiderio mi divora, e non faccio che andar su e giù per la casa. Che posso fare? Poiché mio marito non può e non vuole fare quel che sarebbe suo dovere fare, e non vuole che un altro faccia le sue veci, provvederò io stessa a procurarmi il modo di dare la giusta soddisfazione alle esigenze della natura». Cfr. A. BARZIZZAE, *Comedia Cauteriarina*, cit. pp. 456-57; la battuta si trova in I 1)

⁸⁰ Nella *Cauteriarina*, invece, è evidenziata in diversi punti l'iniquità e la crudeltà del comportamento maschile verso le donne, simboleggiato dal personaggio di Brachus. Emblematica la scena terza del secondo atto, in cui l'uomo racconta a Scintilla la terribile condotta che ha tenuto in passato con le due mogli precedenti (entrambe morte per i maltrattamenti subiti). Cfr. A. BARZIZZAE, *Comedia Cauteriarina*, cit. pp. 480-83. Nella *Fraudiphilia* (probabilmente attribuibile al Cornazzano: cfr. Stefano Pittaluga, *Introduzione a [ANTONII CORNAZANI], Fraudiphila*, a cura di Id., Genova, Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1980, pp. 5-13), il tema della malmaritata e delle ingiustizie subite dalle donne è posto in relazione con la crudeltà dei padri, che concedono in sposa le figlie giovinette a degli anziani. Cfr., ad esempio, le riflessioni dell'ancella Silicerna sulla sua padrona Florida nella scena III: «Edepol, compatiundum est huic misere adolescenti! Quantum cum sene illo vitam duriter agit! Nescio prorsus quid sibi harum parentes opinentur, qui gnatas eorum, adhuc ut ita lactantes dixerim et inscias evi, in his senibus opprimunt.» («Per Polluce, bisogna proprio compatire questa povera giovane! Che vita dura fa con quel vecchio! Non so davvero che idee abbiano i genitori di queste ragazze che fanno tormentare da questi vecchi le loro figlie ancora, per così dire, lattanti e ignare del mondo». Cfr. *ivi*, pp. 80-81). L'intera vicenda oggetto della *Philogenia* del Pisani, poi, è una dimostrazione

Il personaggio di Mastallone, poi, ricorda solo vagamente il *padrone* del teatro classico. Alla commedia latina rimandano la sua relazione con una donna di condizione sociale inferiore e l'avarizia che la sua amante, Cristina, gli attribuisce nella prima scena dell'atto terzo («Io 'l conosco, che avanti che spenderebbe un quatrino si lascierebbe pelar la barba»⁸¹; «Non è liberale, anzi, è uno stitico e non ardisce a mangiare per non cacare»⁸²). Ad eccezione di un primo accesso di rabbia immediatamente placato⁸³, la sua reazione rispetto al tradimento di Iulia lo allontana anche dal Brachus della *Cauteriararia*. In merito, è altresì interessante come Mastallone non manifesti alcun atteggiamento vendicativo nei confronti del servo Graziuolo – con cui Iulia lo tradisce – o di Brunetta, organizzatrice dell'adulterio.

Il rapporto servo-padrone è, infatti, un altro degli aspetti che distanzia *Li sei contenti* dal teatro classico. Come ricorderò anche a proposito del *Formicone*, una delle cifre più caratterizzanti della commedia plautino-terenziana è il costante riferimento alle punizioni corporali inflitte ai servi. Proprio nei *Menaechmi* citati da Del Carretto nel prologo, ad esempio, il servo Messenio dedica un'intera scena alla descrizione delle torture⁸⁴ in cui può incorrere uno schiavo⁸⁵.

della drammatica condizione femminile. Qui Philogenia, dopo aver lungamente rifiutato (per preservare il proprio onore) il giovane Epiphebus, di cui pure è innamorata, gli si concede e fugge insieme a lui di casa (la protagonista è in questo caso una fanciulla non sposata). A causa dello scandalo che ne consegue, Epiphebus prima nasconde Philogenia in casa di alcuni amici che abusano di lei e infine la induce a un matrimonio riparatore con un rozzo contadino.

⁸¹ Cfr. III 1 (*infra*, p. 79)

⁸² Cfr. III 1 (*ibidem*).

⁸³ Su questo punto tornerò più avanti (cfr. *infra*, p. 47 sg).

⁸⁴ «Spectamen bono servo id est, qui rem erilem / Procurat, videt, collocat cogitatque, / Ut absente ero rem eri diligenter / Tutetur, quam ipse adsit, aut rectius. / Tergum quam gulam, crura quam ventrem oportet / Potiora esse cui cor modeste situm est. / Recordetur id, qui nihili sunt, quid eis preti / Detur ab suis eris, ignavis, improbis viris. / Verbera, compedes, / Molae, magna / Lassitudo, fames, frigus durum: / Haec pretia sunt ignaviae. / Id ego male malum metuo [...]» («Un buon servo lo si riconosce da questo: egli ha cura degli interessi del padrone, provvede, dispone, si prefigge, quando il padrone è assente, di tutelarne gli interessi con lo stesso zelo che metterebbe se fosse presente lui, o anche meglio. Se ha un animo bennato, deve pensare piuttosto alla sua schiena che alla gola, più alle gambe che al ventre. Tenga presente quali ricompense danno i padroni ai loro schiavi, quando sono dei buoni a nulla, poltroni e disonesti: verghe, ceppi, macine, stanchezza a non finire, fame, un freddo pungente; così viene ripagata la poltroneria. Io ho una paura maledetta di questi malanni [...]. Cfr. T. M. PLAUTO, *I menecmi [Menaechmi]*, cit., pp. 194-95 (V,7). Più di frequente, il tono che caratterizza gli onnipresenti riferimenti alle punizioni corporali è, però, comico. Differenti, rispetto alla commedia latina, sono anche i rapporti tra servi stessi, ne *Li sei contenti*. I modi cordiali del testo di Del Carretto sostituiscono gli scambi di accuse e minacce che frequentemente si rintracciano nei dialoghi tra gli schiavi del teatro classico. Anche in questo caso, il fine è la comicità, ma una comicità che lascia in ogni caso trasparire la durezza dell'esistenza degli schiavi.

⁸⁵ Questo aspetto è invece accolto dalla *Cauteriararia*. Qui la serva Salamina riveste, rispetto al tradimento perpetrato dalla padrona Scintilla ai danni del marito, lo stesso ruolo programmatico che ne *Li sei contenti* spetta a Brunetta. Scoperto l'adulterio, Brachus, oltre a cauterizzare la moglie, infierisce con estrema crudeltà anche nei confronti della serva. Ordina, infatti, che venga appesa per i capelli, denudata, circondata da ortiche e poi frustrata a morte (Cfr. A. BARZIZZAE, *Comedia Cauteriararia*, cit. pp. 532-33; IV 2). Salamina si salverà, infine, solo grazie all'intervento dell'amante della padrona. Va in ogni caso rilevato come la *Cauteriararia* sia un testo in generale caratterizzato da toni particolarmente crudi.

Abbastanza fedeli al ruolo assegnato loro dalla tradizione sono, invece, i personaggi di Brunetta, Stoppino, Cristina e Crocetto.

Brunetta favorisce la relazione della padrona con Graziuolo, organizza il loro incontro erotico e suggerisce come gestire la situazione finale, in cui Mastallone minaccia di farsi castrare. Modellato sulle ancelle e le cortigiane della commedia classica, ma reso personaggio vivo grazie a un sapido linguaggio dal sapore novellistico, quello di Brunetta è un carattere particolarmente ben riuscito. Portatrice di una saggezza pratica, non esita a riprendere, quando necessario, i comportamenti poco avveduti della sua padrona⁸⁶.

Speculare al personaggio di Brunetta è quello del parassita Stoppino. Lo schema secondo cui, in una battaglia fatta di astuzie e inganni, alla coppia padrona-serva si contrappone quella padrone-servo, deriva probabilmente a Del Carretto dalla stessa *Cauteriarìa*⁸⁷.

Rispetto a quello di Brunetta, il personaggio di Stoppino risulta però più *tiepido*, soprattutto al confronto con i suoi antenati latini e i suoi successori cinquecenteschi.

Tra i compiti tradizionalmente svolti dal parassita nella commedia vi è quello della risoluzione di problemi apparentemente insormontabili. In V 2 è effettivamente Stoppino a suggerire a Mastallone che la castrazione venga mimata, senza essere dunque realmente eseguita. Ma si tratta semplicemente di un consiglio, manca la trovata astuta che connota in genere le soluzioni suggerite da servi e parassiti. Allo stesso modo, quando in III 1 Stoppino convince Cristina a perdonare Mastallone (i due hanno avuto uno screzio da innamorati), è assente dalla scena la tipica abilità retorica che caratterizza le suasorie dei parassiti. Persino il tratto più peculiare di questa figura, ovvero la costante ricerca di cibo dettata dall'indigenza (che diventa, nella commedia classica, occasione di brillante ironia) è riassunta in due fugaci accenni al mangiare e alla fame⁸⁸ e in un invito a cena da parte di Mastallone⁸⁹.

Passando ai personaggi rimanenti, Cristina è una vivace rivisitazione delle fanciulle di umili condizioni di cui pullula il teatro classico, così come Crocetto è traduzione moderna del *puer* latino. Un'anomalia, invece, è rappresentata dalla figura di Graziuolo, servo amante della padrona⁹⁰. Graziuolo, più che come un servo, agisce come uno dei giovani amanti della commedia umanistica,

⁸⁶ Si consideri ad esempio la prima scena dell'atto quinto, in cui Iulia insiste sulla necessità che Mastallone, per averla tradita con Cristina, si faccia effettivamente castrare. Tra le varie obiezioni sollevate da Brunetta si legge: «Madonna a perdonar vada. Ponetevi la mano sul petto ed esaminatemi la coscienza. Ditemi: e voi, come l'avete trattato questo buon uomo di vostro marito? Non l'avete voi fatto un montone e a mano a mano un capone?» (Cfr. *infra*, p. 97)

⁸⁷ Qui le coppie contrapposte sono naturalmente Scintilla-Salamina e Brachus-Graculus. Una struttura analoga si ha anche nella *Fraudiphila*, dove la serva Silicerna assiste la padrona Florida contro il vecchio marito Egano, supportato, invece, da Linone.

⁸⁸ Cfr. rispettivamente atto IV, scena 2 e atto IV, scena 8.

⁸⁹ Cfr. atto III, scena 1.

⁹⁰ Nella *Fraudiphila* il rapporto tra schiavo e padrona è solo apparente. Anichino è in realtà un giovane studente che si spaccia per servo in casa di Florida, in modo da poter stare accanto alla donna amata (tra le motivazioni, come

lasciandosi andare a disperate dichiarazioni d'amore espresse con stile esageratamente lirico e infarcito di citazioni⁹¹. Maestro Bertuccio, infine, è un personaggio di stampo più novellistico che teatrale. La sua apparizione è legata solo alla castrazione fittizia e dunque limitata ad alcune scene del quinto atto.

Se il rapporto de *Li sei contenti* con il teatro latino si è dimostrato, per così dire, superficiale, rimane da comprendere che ruolo svolgano le altre due fonti della commedia: la novella ottava dell'ottava giornata del *Decameron* e la *Cauteriarìa* del Barzizza⁹².

Tra le due, quella che sembra agire in modo più significativo su *Li sei contenti* è la novella del *Decameron*. Qui, infatti, paiono trovare origine i comportamenti di Iulia e Mastallone, e soprattutto, la generale intonazione dell'opera.

Nel racconto boccaccesco, Zeppa, scoprendo che il proprio fidato amico Spinelloccio intrattiene una relazione con sua moglie, decide di vendicarsi giacendo a sua volta con la consorte di lui. La vicenda, però, si risolve pacificamente quando i due amici stabiliscono che, per continuare il loro rapporto serenamente, condideranno l'unica cosa che non avevano mai messo in comune siano a quel momento: le loro mogli.

Come ho già detto più sopra, ciò che spinge Iulia a tradire Mastallone è la scoperta che anche lui le è infedele. Nell'incoraggiarla a concedersi al servo Graziuolo, Brunetta le dice «Voi gli [a Mastallone] renderete pan per fogazza e carne per cotal carne».⁹³

L'espressione proverbiale è citazione (con l'aggiunta di una coda erotica) di ciò che la moglie di Zeppa dice, ridendo, all'indirizzo della moglie di Spinelloccio: «Madonna, voi m'avete renduto pan per focaccia»⁹⁴.

dichiara lui stesso nella seconda scena, vi è però anche il bisogno economico. Il giovane dissennato ha infatti sperperato l'intero patrimonio). La commedia riprende *Decameron* VII 7: «Lodovico discuoopre 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» (cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 839). Il tema del travestimento da servo si fonderà, poi, a quello dello scambio di persona all'interno dei *Suppositi* ariosteschi.

⁹¹ Cfr., ad esempio, il monologo di Graziuolo in I 1. Ho segnalato nelle note di commento (cfr. Atto primo, p. 60, n. 5 e p. 61, n. 8) quanto le esclamazioni del personaggio si avvicinino ad alcuni passi della commedia umanistica.

⁹² Cfr. *supra*, p. 41, alle nn. 70 e 72, rispettivamente la rubrica della novella e la trama della commedia.

⁹³ Cfr. II 2 (*infra*, p. 72).

⁹⁴ Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 981.

Si considerino, ancora, le oculate riflessioni di Mastallone di fronte all'adulterio di Iulia: «Pure, quando ho ben pensato, trovo esser menor male il tacere e finger di non intenderlo e tanto più che, a dir il vero, ancora io le fo le fusa torte e la tratto come mi tratta»⁹⁵.

Parallelamente, nel *Decameron*, Spinelloccio «ripensandosi che da lui era la villania incominciata e che il Zeppa aveva ragione di far ciò che egli faceva e che verso di lui umanamente e come compagno s'era portato, seco stesso disse di voler esser più che mai amico del Zeppa, quando volesse»⁹⁶.

Inoltre, sempre nella medesima scena, prima di arrivare alla conclusione appena citata, così il personaggio di Mastallone si dibatte tra pensieri contrastanti:

Io sto in dubbio de' casi mei: s'io parlo è male, se taccio è peggio, se l'attosco mi scuopro per becco publico, se non le accurto la vita m'allungo le corna; insomma, io non so quel che mi faccia. Se parlo io scandalezo me e lei, e la vergogna sarà comune, oltra che facultà è quasi tutta sua dote e volendo mi può lasciar nudo e crudo.⁹⁷

Anche questa preoccupazione dell'onore è già decameroniana: Zeppa, infatti, subito dopo aver visto con i propri occhi il tradimento, «si turbò forte. Ma conoscendo che per far romore né per altro la sua ingiuria non ne diveniva minore, anzi, ne crescea la vergogna, si diede a pensar che la vendetta di questa cosa dovesse fare»⁹⁸.

Le concordanze sin qui sono evidentissime, ma ancor più significativo mi pare un ulteriore elemento: nel *Decameron*, prima di iniziare a raccontare la novella, la narratrice Fiammetta spiega, attraverso un proverbio, quale insegnamento se ne potrà trarre, ovvero che «assai dee bastare a ciascuno se quale asino dà in parete tal riceve»⁹⁹. Detto in altri termini: chiunque subisca un torto deve ripagarlo con una vendetta commisurata all'offesa, evitando però gli eccessi.

Ritengo che in quest'ottica vada interpretato l'episodio conclusivo della commedia, mutuato dalla *Cauteriarìa* ma contaminato con ulteriori rimandi lessicali a *Decameron* VIII 8¹⁰⁰.

⁹⁵ Cfr. IV 7 (*infra*, p. 91).

⁹⁶ Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 981. Si noti come in entrambi i brani venga utilizzato il verbo *pensare* (nell'accezione di *riflettere*).

⁹⁷ Cfr. IV 9 (*infra*, p. 90).

⁹⁸ Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 978.

⁹⁹ Cfr. *ivi.*, p. 976.

¹⁰⁰ La bruciatura viene, però, sostituita con la castrazione. In proposito segnalo come, tra le varie fonti novellistiche della *Cauteriarìa*, STÄUBLE (cfr. *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., p. 24) individui la novella XXV del *Trecentonovelle*: «Messer Dolcibene per sentenza del capitano di Forlì castra con nuovo ordine uno prete, e

Nel quarto atto del testo di Barzizza, a Scintilla, colta in flagrante adulterio, vengono dal marito Brachus ustionati gli organi genitali con un ferro rovente. Auleardus, suo amante, vorrebbe vendicarla cauterizzando a sua volta l'anziano marito. Nonostante quest'ultima e le numerose altre violenze subite, Scintilla salva però Brachus dalla feroce punizione. Il vecchio, come forma di ringraziamento, rinuncia a ogni pretesa su di lei e offre un lauto banchetto in segno di pace.

Galeotto deriva, dunque, l'impianto della scena dalla *Cauteriarìa* ma vi inserisce all'interno due elementi desunti dalla novella: il primo è l'invito alla comunanza delle coppie.

Infatti, nella sesta scena del quinto atto, in risposta alla battuta con cui Iulia impone che il marito venga liberato¹⁰¹, Mastallone dichiara:

Poiché tu vuoi così e m'accenni ch'io faccia quanto mi piace e io, anche, ti do licenza che tu faccia quanto ti piace, datti pure buon tempo con Graziuolo, ch'io me 'l darò con Cristina e sia da qui inanzi comunanza di quanto c'è e per ciò, non altro, e ciò che è fatto sia fatto.¹⁰²

Parallelamente la novella VIII 8 si conclude con la seguente proposta di Spinelloccio:

Zeppa, noi siam pari pari, e per ciò che è buono, come tu dicevi dianzi alla mia donna, che noi siamo amici come solevamo e, non essendo tra noi dua niuna altra cosa che le mogli divisa, che noi quelle ancora comunichiamo.¹⁰³

Il secondo elemento comune mi pare essere la metafora erotica della danza. La scena V 6 de *Li sei contenti* si conclude con l'invito di Iulia a cenare insieme in allegria per poi *trescare*¹⁰⁴ un po'.

poi vende li testicoli lire ventiquattro di bolognini» (cfr. FRANCO SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno Editrice, 1996, p. 77). Mi pare di qualche rilevanza, in relazione a quanto detto più sopra circa il prologo della *Cauteriarìa* e de *Li sei contenti*, che l'autore dichiara che questa novella «fu da dovero, dove la passata fu una beffa» (*ibidem*). Benché in un contesto differente, l'utilizzo del ferro rovente si ha anche nei *Canterbury Tales*, nel racconto del mugnaio: «This Nicolas anon leet fle a fart / as greet as it had been a thonder-dent, / that with the strook he was almost yblent; / and he was redy with his iren hoot, / and Nicholas amyddle the ers he smoot.» («Lanciò Nicola un peto che giammai / più somigliare a un un tuono s'ebbe a udire, / e Assalone fu per tramortire. / Ma lui era pronto con quel ferro rosso, / e lo colpì nel centro, presso l'osso.»). Cfr. GEOFFREY CHAUCER, *The Canterbury Tales*, in ID., *Opere*, a cura di Pietro Boitani, Traduzione di Vincenzo La Gioia, Note di Emilia Di Rocco, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, pp. 976-77 (vv. 3806-10). Su questo passo e sul rapporto tra novella ed eros cfr. N. ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, cit., pp. 84-87: 87.

¹⁰¹ «Vi dico che lo sciogliate e faccia, a sua malora, ciò che gli piace. Debbo io fare i mariti che sieno casti? Ma mio danno se non provveggo. Mastallone, Mastallone, s'io non ti rendo diece per cento, di' mal di me.» Cfr. *infra*, p. 105.

¹⁰² Cfr. *ibidem*.

¹⁰³ Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., pp. 981-82.

¹⁰⁴ *Trescare*: cfr. *infra*, Atto quinto, p. 106, n. 53.

Nella novella, Boccaccio scrive che Spinelloccio «avea sentita la danza trivigiana»¹⁰⁵ fatta da sua moglie e Zeppa.

Ritengo allora che la sovrapposizione¹⁰⁶, operata da Del Carretto, tra il finale della commedia di Barzizza e quello della novella del *Decameron* vada interpretata secondo l'indicazione fornita da Fiammetta nell'incipit del racconto VIII 8. Iulia segue, infatti, le orme di Scintilla, evitando di eccedere nella punizione del marito e scegliendo invece la via, ben più gioiosa, di una promiscuità erotica¹⁰⁷. La grazia concessa al marito dalla moglie della *Cauteriarina* viene, dunque, trasformata in senso comico.

Li sei contenti propone, infatti, un unico messaggio, quello già indicato nel prologo: l'intera commedia è un inno al piacere, un gioco.

Il finale allontana poi definitivamente il testo di Del Carretto dal modello teatrale latino. Nella commedia classica – e conseguentemente in quella cinquecentesca – la conclusione della vicenda ricompone, nel lieto fine (generalmente matrimoniale), le infrazioni dell'*ordine costituito*¹⁰⁸. La trasgressione, in qualche misura, deve essere normalizzata prima che si concluda l'azione teatrale. Al contrario, ne *Li sei contenti*, sulla scorta della suggestione boccaccesca, il finale istituzionalizza le due coppie adulterine servo-padrone. Un'unione matrimoniale viene sì annunciata, ma è quella tra i servi Brunetta e Stoppino e pare del resto unicamente funzionale a rendere ancora più trasgressivo il sistema dei sei contenti¹⁰⁹.

L'ibridismo tra la vecchia e la nuova maniera di fare teatro che caratterizza *Li sei contenti* sul piano del contenuto, connota la commedia anche da un punto di vista strutturale.

¹⁰⁵ Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 981. Così Branca spiega la danza trivigiana: «"Ballo antico, e men che onesto, che usava già a Trevigi" (Manni); in senso equivoco il termine era assai diffuso: come nei *fabliaux* "la danse du lou", "la queue entre les jambes"» (cfr. *ibidem*, n. 1).

¹⁰⁶ Favorita dalla comunanza di alcuni elementi, come la rinuncia al possesso della donna e la cena che suggella la nuova pace raggiunta.

¹⁰⁷ Parallelamente la moglie di Zeppa, commentando l'adulterio subito per vendetta, si era rivolta alla moglie di Spinelloccio «ridendo» (cfr. *supra*, p. 46).

¹⁰⁸ Anche laddove questo assume valenze paradossali, come nella conclusione della *Mandragola* machiavelliana, in cui «il profano della relazione adulterina viene prima sacralizzato con un matrimonio velatamente celebrato e poi mondato degli elementi impuri originari» cfr. Pasquale Stoppelli, *Introduzione* a N. MACCHIAVELLI, *Mandragola*, cit., p. XXXVIII. Si consideri anche il *Candelaio* di Giordano Bruno, dove, «in un contesto del tutto laico, i conflitti iniziali danno vita a nuovi equilibri. Davanti ai falsi rappresentanti della giustizia terrena, una volta garantita la pace tra Carubina e e il marito e tra Gioan Bernardo e Bonifacio, Scaramurè sancisce l'unione trinitaria» (cfr. NUCCIO ORDINE, *Contro il Vangelo armato. Giordano Bruno, Ronsard e la religione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007, p. 201). Il riferimento è a V 23: «SCARAMURÉ. Andiamo. Che sia lodato Idio, ch'ha fatta questa pace ed unione di m[esser] Bonifacio, madonna Carubina e di m[esser] Gio. Bernardo: tre in uno.» Cfr. GIORDANO BRUNO, *Candelaio*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Einaudi, 2007, p. 160.

¹⁰⁹ Oltre che dal titolo della commedia la definizione viene proprio dal commento finale di Mastro Bertuccio alla vicenda in V 7.

La *pièce*, come ho già scritto, è scandita in cinque atti. Le unità aristoteliche (naturalmente a quell'altezza cronologica non ancora teorizzate) non sono rispettate, ad eccezione di quella di tempo. L'unità di luogo viene infranta dall'alternanza di interni ed esterni¹¹⁰, mentre l'unità d'azione è disattesa poiché di fatto le due vicende di adulterio hanno svolgimenti separati (emblematico, in tal senso, come il coprotagonista Mastallone non appaia in scena sino alla terza scena del secondo atto, essendo il primo atto focalizzato invece sulla vicenda di Iulia e Graziuolo).

Vorrei tornare poi sulla questione della prosa. Ho già sottolineato¹¹¹ che ritengo compatibile la composizione in prosa de *Li sei contenti* con un suo invio, da parte di Galeotto, a Isabella d'Este. Come ricordato precedentemente¹¹², non si può asserire che la marchesa preferisse che gli spettacoli teatrali venissero recitati in prosa, ma solo che – relativamente ai volgarizzamenti del teatro classico – Isabella sembrava gradire l'utilizzo di un volgare vivo e *moderno*. Al contrario, sulla scorta della lettera, più volte citata, da lei inviata al Castello il 17 febbraio 1498¹¹³, è invece certo che, quando i testi teatrali fossero destinati alla lettura, Isabella li preferiva in prosa.

Credo che *Li sei contenti* sia proprio una commedia destinata alla lettura. Non solo a causa dell'alternanza tra interni e esterni, pure ovviabile, ma essenzialmente per via della finta castrazione che vi ha luogo. Come avrebbe potuto tale scena svolgersi sotto gli occhi delle dame e dei gentiluomini di corte? Si pensi alla scena V 6, in cui numerosi sono i particolari estremamente realistici a cui si fa riferimento e a Mastallone viene addirittura fatta sollevare la camicia affinché sia esposta la parte del corpo interessata alla castrazione.

Inoltre – e la suggestione mi viene da quanto scritto da Piermario Vescovo a proposito proprio della *Cauteriarìa* fonte de *Li sei contenti*¹¹⁴ – i personaggi che agiscono in questa scena descrivono dettagliatamente i loro movimenti e, raccontando ciò che sta avvenendo, in qualche modo *costruiscono* l'azione attraverso le parole. Il dialogo non sembra essere pensato per uno spettatore, ma, piuttosto, per un lettore.

¹¹⁰ Le didascalie indicano solo in alcuni casi il luogo in cui si svolge l'azione, ma, anche in assenza di indicazioni esplicite, è quasi sempre possibile dedurre con certezza dove si trovino i personaggi agenti.

¹¹¹ Cfr. *supra*, p. 37.

¹¹² Cfr. *ivi*, *Il laboratorio teatrale padano*, pp. 13-19.

¹¹³ Cfr. *ivi*, p. 17.

¹¹⁴ «Nella commedia umanistica [...] frequente risulta il passaggio dall'uno all'altro luogo e dall'interno all'esterno, con il diretto racconto, attraverso le voci dei personaggi di azioni che saranno irrepresentabili nella prossima esperienza di rinascita del teatro, sia per motivi di impossibilità pratica, legati cioè alla scena fissa all'esterno, sia per motivi di "decoro". Prendo, dunque, un solo esempio, assolutamente eloquente: la *Cauteriarìa* di Antonio Barzizza [...]. Il quarto atto vede l'azione efferata [...] della "cauterizzazione" [...]. Spiccano, appunto, di questa sequenza di forza non comune due elementi: il crearsi via via dell'ambiente intorno alla donna attraverso le parole del marito [...] e la diretta evocazione della tremenda punizione, che è offerta esclusivamente dal dialogo» (cfr. P. VESCOVO, *A viva voce*, cit., p. 149).

Galeotto, distante dalla corte gonzaghesca, era forse consapevole che il suo testo potesse non approdare alle scene in un ambiente avanzato come quello mantovano. Si concentrò allora, probabilmente, sulla stesura di un testo in forma scenica che potesse comunque rappresentare una gradevole lettura per la marchesa Isabella¹¹⁵.

Ciononostante, rapido e idoneo a un testo teatrale è il ritmo delle battute che caratterizza l'intera commedia, così come la lingua vivace, di derivazione novellistica, in cui si esprimono i vari personaggi. In proposito, è da prendere in considerazione, però, l'ipotesi avanzata da Tissoni Benvenuti, ovvero la possibilità che Franco abbia revisionato l'opera¹¹⁶, magari da un punto di vista linguistico.

In conclusione, che ruolo assegnare a questa gradevole commedia nel panorama drammaturgico quattro-cinquecentesco?

Innanzitutto, rispetto a quella «linea moderna» di cui ha parlato Piermario Vescovo in relazione all'utilizzo di Boccaccio come fonte teatrale¹¹⁷, il testo di Del Carretto si pone in una posizione

¹¹⁵ Un'altra lettera che Isabella d'Este invia a Francesco Castello l'8 marzo 1498 fornisce un'ulteriore prova del fatto che la marchesa cercasse di ottenere testi teatrali anche per la lettura: «Mandatene quelle che serano trascritte [commedie], ovvero mandatene li originali, quali nui subito faremo exemplare, et ve li rimetteremo in quinterni, certificandovi che per uno piacere non potresti fare il maggiore che farce havere più comedie o fabule de Plauto che poteti, et in specialità Amphitrione, Minichino et Soldato, aut qualche altra cosa dilectevole da lezere, perché non havemo altro spasso.» La lettera è edita in A. D'ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, p. 374.

¹¹⁶ «Sono più che legittimi i sospetti di un intervento più pesante del solito da parte del curatore, perché l'opera è notevolmente diversa dalle altre» (cfr. A. Tissoni Benvenuti, *Introduzione* a G. DAL CARRETTO, *Commedia de Timon Greco e Noze de Psiche e Cupidine*, cit., p. 561).

¹¹⁷ «Anzitutto il nostro "teatro" o la nostra "teatralità" non sono esattamente quelli che i primi adattatori di novelle decameroniane al teatro hanno cercato nel *centonovelle*, subito al di qua della "linea moderna". Per "linea moderna" intendo quella che benissimo rappresentano, in prima istanza, i padri fondatori toscani, come Machiavelli e Bibbiena. Dopo l'età repubblicana e savonaroliana, tanto il primo dei vincitori – il futuro cardinal Bibbiena [...] quanto il principale sconfitto, Machiavelli [...] comprendono al bisogno come la loro appartenenza toscana trovasse naturalmente nel *centonovelle* uno strumento di straordinaria efficacia per spostare l'asse dell'imitazione teatrale della commedia latina [...] rispetto al primato ferrarese, con una nuova immissione di beffe e corna e altri ingredienti correlati. Scoprono, insomma, quello che noi riteniamo potenzialmente «teatrale» o meglio «teatrabile» nel *Decameron*. Di Boccaccio i toscani precursori mostrano tuttavia di aver fatto prima un altro, e presto inservibile uso: Bernaldo Accolti sceneggia nella *Virginia* (1494) la novella di Gilletta di Narbona (III 9), Jacopo Nardi nella sua *Commedia di Amicizia* (ante 1512) quella di Tito e Gisippo (X 8) e nei *Due felici rivali* quella di Giannole e Minghino (V 5). E altro Boccaccio, diverso da quello del *centonovelle*, serve alla loro invenzione teatrale. La letteratura critica parla al riguardo di "attardamento", ma forse più che di un ritardo sul fronte della storia – poiché questi autori scoprono il teatro nella sua effettiva destinazione scenica – si tratta qui di osservare una strada tanto innovativa, rispetto anche all'utilizzo novellistico della commedia umanistica, quanto poco fortunata e propizia nella scelta di elementi rispondenti al "teatro rinascendo" nel repertorio novellistico e nel suo massimo esemplare» (cfr. PIERMARIO VESCOVO, *Figurando una historia. Della «teatralità» o «teatrabilità» del Decameron*, in «Quaderns d'Italià», 14, 2009, pp. 49-76: 54-55). In merito alla lunga e non sempre pacifica riflessione circa il rapporto tra *Decameron* e teatro ricordo, tra gli altri: NINO BORSELLINO, *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni, 1976 (alle pp. 51-88 la riflessione si concentra sulla commedia cinquecentesca); ANTONIO STÄUBLE, *La brigata del «Decameron» come pubblico teatrale*, in «Studi sul Boccaccio», 9, 1975-76, pp. 103-17; MATTEO BOSISIO, *Interpretazioni e riuso di Boccaccio all'interno del teatro volgare del Quattrocento*, in «Helitropia», 2013, pp. 65-80 (alle pp. 67 e 75-77 si trovano alcune considerazioni in merito a *Li sei contenti*); LUCA RUGGIO, *Il Decameron e la commedia umanistica: novelle e motti nel teatro latino del Quattrocento*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di Antonio Ferracin e

mediana, facendo della fonte decameroniana un uso solo parzialmente affine a quello che ne farà poi la commedia rinascimentale.

In relazione, invece, al percorso di rifondazione del teatro classico, quello di Del Carretto è un tentativo che pure avvicinandosi apparentemente molto alle prime commedie rinascimentali, in realtà manca di quel rapporto essenziale con i testi di Plauto e Terenzio che sta alla base della stagione drammaturgica che stava allora nascendo¹¹⁸.

Matteo Venier, Udine, Forum, 2014, pp. 199-216 (alle pp. 210-14 l'autore si concentra sulla *Cauteriarìa*); PAOLO ROSSO, *Comico e rappresentazione della società nelle commedie universitarie "pavesi"*, in *Comico e tragico nel teatro umanistico*, a cura di Stefano Pittaluga e Paolo Viti, Milano, Ledizioni, 2016, pp. 35-63: 41-42. In relazione, invece, al rapporto de *Li sei contenti* con la novellistica si veda CAMILLO GAIDANO, *Una commedia poco nota di Galeotto Del Carretto*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», 1897, 29, pp. 368-76: 375.

¹¹⁸ Solo in conclusione del mio lavoro sono venuta a conoscenza del seguente articolo dedicato a *Li sei contenti*: ANNE ROBIN, «*Li sei contenti*» de Galeotto del Carretto (1499-1500?). *Une expérience dramaturgique originale*, in «Revue des études italiennes», 2009, 55, 1-2, pp. 3-20. In merito ad alcune questioni (soprattutto relative alla datazione del testo) sono arrivata a conclusioni analoghe a quelle formulate dalla studiosa.

LI SEI CONTENUTI

Nicolò Franco bene augura a l'illustre signor Alberto Del Carretto¹

Con quella fretta che da la scarsità de l'ore m'è stata data ho letta la comedia de I sei contenti, la quale da la penna del signor Galiotto vi fu lasciata. Ella, per quel saggio che n'ho gustato, m'è piaciuta sì fattamente, ch'io non men contento mi trovo d'averla vista che si trovano i sei ch'entravengono² negli atti scenici. Di che non ho che dirvene più, se non che per impossibile mi parrebbe, se tutto l'universo scorrendosi, se ne trovasseno sei altri contenti come a me pare d'aver trovato nel picciolo volume da voi mandatomi. Né ciò ne sembri cosa mirabile con ciò sia che se questa contantezza o diciamo felicità si dee misurare nei sommi Prencipi, eccoci che nessun di loro può riputarsi contento poiché non è termine che paia prescriversi a l'ingordigia dei loro contentamenti, ai quali quel freno si potria porre che si puote ai venti ove più soffiono sfrenatamente.

Pare ai meno potenti come ai calpesti da la fortuna che i più potenti godano la contantezza de l'esser loro, argomentandolo perché nel sommo gli veggano e attornati da l'affluenze³ onde il contento degli animi si può formare; come che i gran tiranni per ciò debbano aversi tali perché a la tirannide loro paia lecito ciò che vogliano. Ma d'altro disparere sarebbe chi considerasse che eglino manco si tengono paghi de la lor sorte che si tengono e' miseri tuffati ne le miserie; anzi gli riputerebbero nati a la scontantezza se le rovine guardasseno che sopra stanno a l'altezza del trono dove si veggono e donde (come per prova si vede) non dico sovente, ma il più de le volte, caggiono in precipizio con istremo fiaccacollo dei loro giubili. Il perché si mostra con evidenza, che meritevolmente niuno si può né beato, né contento nomare anzi la morte⁴.

¹ In merito a questa lettera e alle ragioni per cui la commedia venne tra le mani del Franco, cfr. *supra*, *Introduzione*, pp. 31-32. L'epistola venne pubblicata anche in appendice al *Dialogo dove si ragiona delle bellezze* (cfr. *ivi*, p. 32). La stampa di quest'opera si apre, peraltro, proprio con una lettera di Alberto Del Carretto a Nicolò Franco e in appendice, tra altre epistole, ne riporta anche una seconda indirizzata sempre da Franco a Del Carretto, datata anch'essa 1542. Qui il discendente è invitato a compiere il «pietoso ufficio» di dare alle stampe le opere di Galeotto. Cito dall'edizione digitalizzata della copia posseduta dal Getty Research Institute di Los Angeles. Cfr. *Dialogo di M. Nicolo Franco dove si ragiona delle bellezze. Alla eccellentissima marchesana del Vasto*, in Casale di Monferrato, ne le stampe di Gioantonio Guidone, del mese d'aprile del MDXLII. L'espressione citata si trova alla carta 173v, ma dal momento che si tratta di una paginazione contemporanea, aggiungo l'indicazione del quaderno: T II v.

² *Entravengono*: Intervengono, agiscono. Il verbo entravenire, con altro significato, è utilizzato da Del Carretto in II I. Cfr. n. 51.

³ *Perché nel sommo gli veggano e attornati da l'affluenze*: poiché li vedono collocati in alto, al culmine del potere e attornati dalle masse.

⁴ Il *topos* della volubilità della fortuna è qui declinato nel senso dell'instabilità di ogni forma di potere. Tema, quello della fortuna, presente anche nel testo della commedia.

Chi non sa che i prelati de la Chiesa d'Iddio paiono gionti al segno del contentarsi quando e de la mitera⁵ di Pietro e de le sue chiavi s'insignoriscono? Certamente così si pare perché vedendo gli sommi Pontefici e ai lor piedi inchinate l'altrui corone quasi che ogniuno crede che si riputino contentissimi. Ma soccede altrimenti se l'inquieto de l'ambizione, se l'insaziabile de la simonia, l'infinito de le loro infamie evidentissime e l'uscita dei loro esiti miserevoli si contrapesano con lo stato, di maniera che negli ori e negli argenti che ammassano beono più veleno che non gustano contantezza nel vivere.

Ma parravi, per Dio, che io cerchi la vostra comedia ridurre in satira e ho errato là onde la festosa piacevolezza, che il vostro avolo volle tramezzare ne la gravità dei suoi studi⁶, non merita che s'attoschi né con le infelicità dei Principi, né con le infamie dei prelati. E però ritorno ai sei contenti de la comedia ove sommamente m'ha sodisfatto lo stratagemma di Mastallone perché colto in adulterio con la sua serva, per addolcire il cruccio de la mogliera fece veduto ch'egli voleva farsi castrare⁷ in penitenza dei suoi misfatti, il che credendogli la pietosa consorte, e forse più per pietà di lei che di lui, non volle in veruna guisa. Senza dubbio fu accorto l'avedimento del buon marito e, per dirlovi francamente, emmi paruto ch'egli non altrimenti abbia fatto con la sua donna che i frati facciano con la Chiesa, perciò che da che s'incapucciano e s'incocollano⁸, così subito danno a divederci ch'essi vogliano in quello instante farsi castrare di tutti li stimoli del diavolo che gli inabissi⁹; la qual cosa si bene si dà a credere al melenso dei plebei e al berettino dei piagnoni¹⁰ che perciò non s'accorgano come la semplicità de' mondani si pigli a beffe; onde il cumulo de la fede ne sente tanto di scemo¹¹ che, se bene a le volte veggiamo sott'abito fratesco qualche spirito di santimonia, a pena che 'l crediamo ch'egli sia tale, tanto n'è chiaro a la stimativa¹² che i vizii non sappiano covarsi altrove che ne le toniche, perché se i castroni dovutamente si castrasseno di tutto l'allettevole che può pingergli a rio prevarico¹³, andrebbe la schernita religione tanto avanti quanto ne pare che torni indietro. Ma eccomi intoppato ne l'altra satira senza avedermene e perché non m'abbatta a la terza, il meglio si è ch'io finisca e dicavi solamente che la comedia de I sei contenti, per le maraviglie che mostra, merta

⁵ *Mitera*: mitra. Ovviamente, per estensione, il potere ecclesiastico.

⁶ Franco fa unicamente riferimento all'attività letteraria di Galeotto, non a quella diplomatica. Lo dipinge come un umanista che, tutto preso da studi gravi, si è concesso un *divertissement* attraverso questa commedia.

⁷ *Fece veduto ch'egli voleva farsi castrare*: simulò il volersi far castrare.

⁸ *S'incapucciano e s'incocollano*: Indossano il cappuccio ed il colletto, simboli dell'abito religioso.

⁹ *Gli inabissi*: li inabissi verso le pene infernali, li devi dalla retta via.

¹⁰ *Al melenso dei plebei e al berettino dei piagnoni*: alla stoltezza, ingenuità della plebe e alla malizia dei piagnoni. *Piagnoni* erano chiamati, sul finire del Quattrocento a Firenze, i seguaci di Savonarola; successivamente il termine passò spregiativamente a indicare, in Toscana, i cattolici liberali. Qui mi pare indicare, per estensione, i fedeli caratterizzati da acceso moralismo.

¹¹ *Onde il cumulo de la fede ne sente tanto di scemo*: la fede ne viene tanto intaccata.

¹² *La stimativa*: la facoltà di conoscere e giudicare correttamente (modernamente nella forma *estimativa*).

¹³ *Pingerli a rio prevarico*: spingerli al peccato.

che ne le stampe si canonizzi, sì che ciascun altro ne goda leggendola come io n'ho goduto, il quale per ciò ve ne resto con obbrigo e vi s'accenna da le man vostre, quali io vi bascio¹⁴.

Di Casale di Monferrato, a' 20 dicembre del 1541.

¹⁴ *E vi s'accenna da le man vostre, quali io vi bascio*: e ve ne danno testimonianza le vostre mani, che bacio.

Gli interlocutori de la Comedia:

MASTALLONE ¹	<i>patrone</i>
CRISTINA	<i>ancella</i>
IULIA ²	<i>mogliera di Mastallone</i>
GRAZIUOLO ³	<i>servo</i>
BRUNETTA	<i>ancella</i>
STOPPINO ⁴	<i>parasito</i>
CROCETTO	<i>ragazzo</i>
MASTRO BERTUCCIO	<i>castratore</i>

¹ Il nome è evidentemente un riferimento erotico, che darà adito a un gioco di parole di Iulia in IV 9 e di Brunetta in V 1.

² Il nome della donna viene spiegato da Graziuolo in I 1. Il servo lo definisce «conseguente agli effetti del caldo Iulio» (cfr. *infra*, Atto primo, p. 60), ponendolo in relazione con la capacità di Iulia di scaldare il cuore e i sensi dell'amante.

³ Il servo, presagendo il successo che avrà con la padrona Iulia, afferma, in II 1, di portare un nome che gli si addice. Anche il nome di Graziuolo offrirà infatti lo spunto per dei giochi di parole, basati sul termine *grazia*.

⁴ È nome parlante anche questo. Anche Stoppino, come Graziuolo, sottolinea come il proprio nome gli si adatti. Il riferimento è alla capacità – tipica dei parassiti – di risolvere le situazioni difficili, di *stoppare* (sanare, riempire con la stoppa) ogni discordia. Anche in questo caso, il nome si presta al doppio senso osceno.

PROLOGO

Spettatori, di qualunque sorte voi siate, istrione son io de la cita d'Alba Pompeia¹, nuovamente qua a voi mandato da certi buon compagni di quella terra, il qual vi porto non con le spalle, né con le braccia, ma con la lingua², questa non manco istoria che favola³. E perché è antico di noi costume nel principio del narrare salutare gli ascoltanti con qualche salutare avvenimento, il quale sia da la più parte de le persone desiderato, vi vorrei augurare la santa pace, ma per esser gita, presso ch'io non dissi, in bordello e per esser i tempi di guerra sì come voi, a vostro costo, talora avete provato e di nuovo provate, non possendovi imprecare quella, vi desidererò questa dicendo in questo mio picciolo prologo: «La pace di marcone⁴ sia con voi».

Orsù, non più riso e senza strepito e silenzio, se 'l vi piace e se non,⁵ e ascoltate talché l'argomento vi sottentri più leggiermente⁶.

¹ *Alba Pompeia*: cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 38 sg.

² Su questa espressione, derivata dai *Menaechmi* plautini, cfr. *ivi*, p. 39.

³ Per la spiegazione di questo passo, cfr. *ivi*, pp. 39-41.

⁴ *Pace di marcone*: cfr. *ivi*, p. 33, n. 17.

⁵ *silenzio, se 'l vi piace e se non*: fate silenzio, che la commedia vi piaccia o meno. Su questa formula (tipica della commedia) cfr. *ivi*, p. 38.

⁶ Sul doppio senso sotteso a questa espressione, cfr. *ivi*, p. 41.

ARGOMENTO

Graziuolo servo, innamorato di Iulia, sua patrona, col mezzo di Brunetta, sua fidata ancella, conseguirà il voto suo, il qual da Crocetto ragazzo a Mastallone, suo patrone e marito di lei, sarà rivelato. Il marito starà tra sì e non¹ di parlarne con Iulia, in² grave suo danno e scandolo; alfine risolverassi di tacere e non scandelezarla³ e tanto più ch'egli pigliandosi piacere con Cristina, ancella di sua moglie, caduto vederassi in conforme fallo, nel qual da lei a la sprovista sarà colto: ne la corrotta fede sdegnata, molto lamentarassi. Il marito, conoscendo il furor de la moglie, con nova astuzia fingerà di volersi far castrare da mastro Bertuccio per placar la crucciata Iulia. Verrà da lui e in presenza di quella il farà legare sopra una tavola e mostrerà con suoi ferri e stromenti di volerlo castrare. La moglie, veggendo il maestro in procinto de seguir l'officio suo, farà ogni opera con esso lui che non lo tagli: il marito starà costante⁴ e fingendo insterà che l'effetto si faccia. Alfine la moglie, per liberar il marito di tal atto a lei dannoso, sarà contenta che si possa dar trastullo con Cristina e parimenti il marito, grato, consentirà che Iulia possa talvolta sollazzarsi con Graziuolo, e Stoppino parasito con Brunetta ancella.

Or state attenti, eccovi Graziuolo che si lamenterà de la sua disgrazia.

¹ *Tra sì e non*: in merito a questa espressione cfr. ivi, p. 38.

² *In*: con

³ *Scandelezarla*: Trascinarla in uno scandalo, coprirla di vergogna.

⁴ *Starà costante*: manterrà il medesimo atteggiamento, continuerà a professare la stessa intenzione.

ATTO PRIMO

Scena prima

GRAZIUOLO servo su la porta solo

Ahi, lasso!¹ A che passo son gionto per causa d'amore!² Il focoso desir mi cresce e la misurata ragion vien meno. Io amo, anzi ardo³, anzi muoio per cui⁴ non ama né scorge i martiri miei, né considera la mia morte. Strano, duro e inusitato partito è questo mio. Mal misurata e peggio esaminata è la mia pertinace voglia. Gran disugualanza dal basso grado mio a l'alto stato di quella che tant'amo.

O che Amore, se pur accendermi voleva e legarmi con i suoi lacci, far mi doveva per fortuna tant'alto ch'io fossi stato uguale a lei, o far lei sì bassa che fosse stata pari a lo stato mio, ovvero non avessemi posto in tant'alti pensieri. Io ardo e non ardisco scovrirlo a quella gelata che tant'amo⁵: di Iulia mia patrona dico, che ha il nome conseguente agli effetti del caldo Iulio, il quale come riscalda la terra, gli uomini, gli animali e augelli di grandissimo calore, così costei col suo gelato cuore mi scalda il corpo, l'anima, i spirti, sensi e il cuore.

¹ Graziuolo, più che come un servo, si esprime con accenti fortemente lirici. I suoi monologhi e i dialoghi che intrattiene con Brunetta e Iulia ricordano quelli dei giovani della commedia umanistica. Cfr., *infra*, p. 61, n. 8.

² Già Doglio segnalava come l'esordio del monologo dell'innamorato rimandasse a *Canzoniere C*, 9: «'l fiero passo ove m'agionse Amore». Cfr. M. L. DOGLIO, *Note a G. DEL CARRETTO, Li sei contenti*, cit., p. 46. Analizzando le rime amoroze di Del Carretto MANACORDA sottolinea che «nei sonetti l'imitazione del Petrarca appare evidentissima» (cfr. Id., *Galeotto del Carretto*, cit., p. 77).

³ È un tema petrarchesco: «Pace non trovo, / et non ò da far guerra; / e temo, e spero; et ardo, e son un ghiaccio» (CXXXIV, vv. 1-2). Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 655.

⁴ *Cui*: chi.

⁵ Attributo che denota il distacco della donna. Cfr. ad esempio *Canzoniere CXXXV*, dove Laura è definita «quella fredda» (v. 68) e la sua virtù è «gelata» (v. 73). Cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 661. Il tema della freddezza femminile è accolto anche nella commedia umanistica. Così, ad esempio, nella *Fraudiphila*, Ephipebus si rivolge a Philogenia: «Ahi, ex tigride ne nata es? [...] Num pietati, misericordie, humanitative apud te unquam locus erit?» («Sei figlia di una tigre? [...] Davvero non c'è più posto in te per la pietà, la misericordia, l'umanità?») Cfr. UGOLINI PARMENSIS, *Philogenia*, in *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, cit., pp. 172-285: 186-87. Poche pagine prima, però, Philogenia aveva spiegato le ragioni del suo contegno: «Ephipebus meus ubi nunc est? Ehy, michi quam cupio misera nunc ut redeat! Iratus edepol est, quod merito fortatis; namque quanti penderem eum numquam ostendi, cum ad me sepenumero velut lacrimans semper abiit, mortem expetens. Adeo ingrata hucusque in diem fui ut numquam de me bene sperare potuerit. Miseram me! Nunc demum sentio amorem in me concitari, quare dolorem ex eo non mediocrem capio. Nimis, nimis Ephipebo dura et aspera fui; sed id me facere compulit honestas, qua si virgo caret, est abusque dote et extreme turpitudinis habetur et a mulieribus pudicis seposita.» («Dove sarà ora il mio Epifebo? Oh, quanto vorrei che tornasse, ora! Son sicura che è in collera, e forse a ragione. Non gli ho mai fatto capire quanto tenessi a lui: quante volte si è allontanato da me in lacrime desiderando la morte! Sino ad oggi sono stata così spietata, che certo non ha avuto modo di nutrire speranze sul mio conto. Povera me! Ora sento svegliarsi in me l'amore. E quanto ne soffro! Sono stata troppo severa e aspra con lui, troppo! Se ho agito così, è per restare onorata: cosa resta ad una vergine se perde l'onore? Viene considerata come un essere repellente, e allontanata da tutte le donne per bene.» Cfr. *ivi*, pp. 180-81).

Come averò mai tanto ardire di scoprirgli i concetti miei? Se gliele dico che dirà? Forse che l'amor constretto m'ha?

Questa canzonetta viene molto al mio proposito: *Timor e desio combattono insieme nel cuor mio*⁶.

Timor mi dice che parlando di questo amor mio con la patrona mi scaccierà da lei con severo volto o forse con danno, minacciandomi del mio presuntuoso e temerario ardire; il desir, accompagnato da qualche speranza, mi dà ardire che le scopa il concetto mio e del resto ch'io lasci fare ad Amore.

Forza è ch'io parli se dovessi aver a la gola ben mille spade. Di qual migliore o più degna morte morire posso io come per colei per cui ben mille volte non morendo pur muoio⁷ e che m'è patrona in esser da me servita, patrona del mio cuore, patrona de l'anima mia?⁸ Orsù mia lingua, quando sarò avanti a lei non star mutola⁹, ma parla arditamente e tu mio cuore non ti [intimor] ire, che non credo che in cuor gentil¹⁰ [qual]e è il suo regni durezza.

Scena seconda

BRUNETTA, *ANCELLA* e IULIA patrona

BRU. Madonna, buone nuove.

⁶ Come suggerito da Doglio, potrebbe essere una composizione dello stesso Galeotto, perduta o inedita. Cfr. M. L. DOGLIO, *Note a G. DEL CARRETTO, Li sei contenti*, cit., p. 46. Il tema è già petrarchesco: «e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio» (CXXXIV, v. 2). Cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 655 (vedi *supra*, p. 59, n. 3).

⁷ Il poliptoto è qui utilizzato al fine di creare un effetto di gioco fonico, tipico del genere commedia dalla latinità.

⁸ In merito a quanto detto precedentemente, circa il modo di esprimersi di Graziuolo (cfr. *supra*, n. 1) si confronti questo passo con un brano del *De Cerdone*: «[...] Compellit amor me pandere vulnus / Sed pudor atque timor me recitare vetant. / Quod si non pandam minime sanabitur illud / Et neglecta quidem plaga perire solet. / Quod non curatur mortem generat sibi vulnus, / Tutius ergo loqui quam reticere puto. / Et etenim melius morti succumbere tantum / Quam penis mille, subesse malis» (Cfr. «L'amore mi spinge a mettere in mostra la mia ferita, ma il pudore ed il timore mi trattengono dall'esprimere quel che sento. Non so che fare. Se lo terrò nascosto, la ferita non guarirà. C'è chi muore di mali segreti. Tutto sommato penso che sia più consigliabile parlare che tacere. Ma meglio morire piuttosto che lasciarsi tormentare da un cumulo di mali». Cfr. *De Cerdone*, in *Teatro goliardico dell'umanesimo*, cit., pp. 2-29: 6-7).

⁹ «Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia quand'ella altrui saluta / ch'ogne lingua deven, tremando, muta / e gli occhi no l'ardiscon di guardare» (cfr. DANTE ALIGHIERI, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, in *Vita Nova*, Introduzione, revisione del testo e commento di Stefano Carrai, Milano, BUR, 2011, pp. 127-28: 127).

¹⁰ L'eco stilnovista è evidente. Cfr. «Al cor gentil rempaira sempre Amore / come l'ausello in selva a la verdura / né fe' amor anti che gentil core, / né gentil core anti ch'amor, natura [...]» (GUIDO GUINIZZELLI, *Al cor gentil rempaira sempre Amore*, in *Poeti del Dolce Stilnovo*, a cura di Mario Marti, Le Monnier, 1969, pp. 57-62: 57).

IUL. Migliori sariano se fusser diece¹¹.

BRU. Elle sono migliori che se fussero mille.

IUL. Che nuove son queste e cotanto buone?

BRU. Oggi, essendo io in camera per dar ordine a lo spazzar dei vostri panni, udi' il nostro Graziuolo far solo¹² un gran ramarico d'una ardente passione che 'l tormentava; il qual si doleva de la sorte sua e de l'amore che egli dice portare ad una gran donna al suo basso stato non condecante¹³, ma molto più de la tema che l'impediva, che non aveva ardire di scoprir le sue pene.

IUL. Puote essere che Graziuolo sia innamorato?

BRU. Gli è quel che vi dico.

IUL. Grande ammirazione¹⁴, per Dio, ne prendo di questo novo amor suo.

BRU. Maggior maraveglia prenderete quando intendirete di che si sia infregiato¹⁵ il cervello.

IUL. Deh dimmi, ti prego, chi è questa sciagurata che tanto ama.

BRU. Se ve 'l dico, non me 'l crederete e mi spaccierete per sciocca.

IUL. Perché?

BRU. Perché quella siete voi che Graziuolo tanto ama, per cui sospira e per cui si strugge.

IUL. È possibil ch'egli abbia cotal pensiero e che non si misuri a porre l'amor suo e vana speranza in me, sendo egli mio servo e io sua patrona?

¹¹ Gioco di parole basato sull'assonanza con il numerale *nove*. Il gusto per il *qui pro quo* linguistico, già plautino, sarà caratteristico della commedia rinascimentale.

¹² *Solo*: tra sé e sé.

¹³ *Ad una gran donna al suo basso stato non condecante*: a una nobil donna che non si addice al suo basso stato sociale.

¹⁴ *Amirazione*: meraviglia, stupore.

¹⁵ *Di che si sia infregiato il cervello*: da che si sia lasciato ammaliare. È interessante come l'espressione si possa trovare anche nelle opere di Franco. Cfr. il IX dei *Dialogi piacevoli*: «i singori philosophi, che franno infregiare i cervelli de gli uomini» (NICCOLÒ FRANCO, *Dialogi piacevoli*, a cura di Franco Pignatti, Roma, Vecchiarelli, 2003, p. 319) e il XXX sonetto della *Priapea*: «Guarda come s'infregiano i cervelli, / come nascon gli strani appetitazzi» (cfr. ID., *Priapea* in IL VENDEMMIATORE, *poemetto in ottava rima di Luigi Tansillo e la PRIAPEA, sonetti lussuriosi-satirici di Niccolò Franco*, Pe-King, regnante Kien-Long nel XVIII secolo (i.e. Parigi, J.C.Molini, 1970), p. 82).

BRU. Non sapete voi ch'Amor è cieco e che porta li strali e non il compasso¹⁶ e ch'è uomo di carne e d'ossa come gli altri?

IUL. Non mi curo di sua carne, né de' suoi nervi, né de sue ossa e s'ha caldo rinfreschisi ne la cantina.

BRU. Oh, madonna, sangue dolce, non vi adirate con esso meco.

IUL. Non mi corruccio teco, ma ridendo mi sdegno e sdegnandomi rido de l'ardimento di quella bestia.

BRU. Ancora potreste voi far peggio perché se ben fosse vostro servo, gli è pur bel giovane e va polito¹⁷ e g[alante seco]ndo il suo grado e se vi ama non vi taglia le vostre vigne.

IUL. Va', che tu mi pari una scempia.

BRU. Scempia non sarei chi m'indoppiasse¹⁸.

IUL. Oh, che bella razza fora¹⁹ la tua!

BRU. Ancora a me piace il mele²⁰. Ma a tornar al nostro proposito, che vi par di Graziuolo?

IUL. Dico che non è pazzo come altri il tene²¹.

BRU. Pazzo è ch'il tien pazzo.

IUL. Questa è la causa che m'è cossi intento a servire e che talora l'odo cantare: “Meglio è stare con madonna che non stare con missere”²². E quando sono a tavola o in altro luoco, tutta m'adocchia e tutto si tramuta nel viso²³.

¹⁶ È una variante sul tema dell'amore *cieco*, che, dunque, non guarda alla condizione sociale. In I 3 la metafora verrà ripresa da Iulia (cfr. *infra*, p. 66, n. 35). In III 3, invece, sarà Cristina a parlare di amore cieco, commentando l'unione tra la padrona e il servo (cfr. *infra*, Atto terzo, p. 85, n. 40).

¹⁷ Elegante, raffinato.

¹⁸ Malizioso gioco di parole tra *scempia* nel significato di *sciocca* e *scempia* nel significato di *non doppia*.

¹⁹ *Fora*: sarebbe.

²⁰ Prosegue la metafora erotica precedente.

²¹ *Come altri il tene*: come viene considerato da qualcuno, dagli altri.

²² Già Doglio scrive che «la canzone è costruita su una variante del noto proverbio toscano: *Chi vuol bene a madonna, vuol bene a messere*» (cfr. M. L. DOGLIO, *Note* a G. DEL CARRETTO, *Li sei contenti*, cit., p. 47).

²³ Il medesimo schema si riproporrà in II 2, a proposito della relazione tra Mastallone e Cristina. Anche lì Iulia sulle prime reagisce come fosse completamente ignara della vicenda, ma, proseguendo nel dialogo, dichiara di aver rilevato alcuni comportamenti anomali. Cfr. *infra*, Atto secondo, p. 71, n. 24.

BRU. Ancor'io me ne sono accorta, ma che ne dite? Disponete voi d'amarlo o non?

IUL. Non mi parlar di questo. Basta assai ch'io l'amo come buon servitore e che attenda a servir, se vuole.

BRU. Meglio vi servirà di coppa e di coltello²⁴; ma eccolo là che viene a la volta nostra.

IUL. Stanne qua ad aspettarlo e vediamo gli atti suoi amorosi, [ascoltiamo] che saprà dire e mostriamo di non esserci avedute del suo amore.

BRU. Gli è se non bene che ci prendiamo qualche trastullo del fatto suo.

Scena terza

IULIA, GRAZIUOLO e BRUNETTA

IUL. Ben venga il mio Graziuolo. Donde ti menano i piedi?

GRA. Dove il cuor mi conduce.

IUL. E dove ti conduce il core?

GRA. Dove è quella che mi guida il cuore.

IUL. Quale è questo cuore ch'è calamita del tuo?

GRA. Ohimè! Ohimè!

IUL. Che hai? Che ti senti che sospiri così?

GRA. Ohimè il cuore! Ohimè la testa!

IUL. Parla, se vuoi e dimmi se qualche strano caso t'è occorso²⁵ o se mio marito è contra te irato.

²⁴ Sono riferimenti alla figura del servitore che mesce le bevande e a quello incaricato di servire le carni affettate (ovvero lo scalco). Naturalmente l'intera espressione è un'ulteriore metafora erotica.

²⁵ *Occorso*: Capitato, accaduto.

GRA. Deh, Dio!

IUL. Parla ormai, né ti grattar il capo.

GRA. Ohimè, aiuto!

IUL. Brunetta gittagli de l'acqua e de l'aceto nel volto che qualche [sfinim]ento gli è avvenuto.

GRA. Non ho bisogno d'acqua, né d'aceto, né di vino madonna.

IUL. Orsù parla ormai in buona ora²⁶.

GRA. Gli è vero che son più giorni ch'io...

IUL. Di', su!

GRA. Ohimè, che no 'l posso dire!

IUL. Brunetta, a te dico, gittali quell'acqua nel volto, altrimenti per l'angoscia ci verrà manco.

BRU. E io t'ubidisco.

GRA. Non più, Brunetta, no! Tien le mani a te. E a voi madonna, dico, di questa acqua non ho bisogno. Ma non so chi mi vieti che non possa parlare.

BRU. Chi ti vieta, Graziuolo mio, di non dir il tuo concetto a la nostra patrona che è sì dolce e così piacevole?

GRA. Amor e timore sono quelli che mi tengono la lingua aggroppata²⁷.

IUL. Tu cominciasti a parlare e poi cessasti nel meglio: veramente questi sono veri indicii di grande amore.

GRA. Voi dite il vero.

²⁶ *In buona ora*: di grazia. Cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca, in questa terza impressione nuovamente corretto, e copiosamente accresciuto, in Firenze nella Stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691, vol. 2, p. 850.*

²⁷ *Aggroppata*: aggrovigliata, annodata. Cfr. *If, XVI, v. 111*: «Poscia ch'io l'ebbi tutta da me sciolta / sì come 'd duca m'avea comandato, porsila [la corda] a lui aggroppata e ravvolta» (DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 2006, p. 266). L'immagine torna poco oltre, in modo più esplicito. Cfr. *infra*, p. 66, n. 30.

[IUL.] Orsù Graziuolo, scopri l<.....>ro che forse qu<.....>.

GRA. Poiché pur m'astringete²⁸ che vi dica, pregovi mi perdoniate.

IUL. Di', su, che ti perdono se ben m'avessi morto²⁹ il mio patre.

GRA. Madonna, sono già molti giorni che l'alta vostra bellezza e le singolari vertuti e graziosi modi e l'accoglienza vostra umana e gentilezza grande m'hanno talmente legato il cuore che guidato dal ceco amore, non misurando la bassezza mia con la vostra altezza, mi lasciai incappar nei lacci amorosi vostri; che oltra ch'io vi sia servo per servizio che vi faccio, sonvi ancora maggiormente servo per l'immenso amor che vi porto. E ben mille volte ho fatto pensieri varii meco da scoprirvi questo mio fuoco, ma quando io considerava a l'infimo mio stato, timor e ragione vincevano l'appetito, e il sommo desio ch'aveva di parlarvi mi formava a la lingua tal nodo³⁰ che non poteva formar parola. Ma poiché la cortesia del vostro animo s'è degnata di darmi baldanza di ragionare³¹, mi sono mosso <.....> pregandovi che vi sia per raccomandato e non guardiate a la mia bassezza, ma a la gran fede e a la affezion che vi porto. E se pur vi pare ch'io abbia fallito³² in presumer di volare tant'alto, daretè la colpa ad Amore e non al mio stolto ardire.

IUL. Graziuolo mio, gran castigo meriteresti da me per l'ardimento che t'ha commosso³³ in voler adulterare il grado mio alto e gentile e in volerti parangonare con una tua patrona tanto alta quanto sono io, ma poiché ti diedi licenza di poter parlar con fiducia meco, io ti perdono e hotti alquanto per iscusato³⁴. E se 'l ceco amore t'ha indotto ad amarmi di questa sorte, veramente ben è stato per te ceco, ma già non voglio che sia ceco per me, né sia senza compasso³⁵ che non misuri l'altezza mia con la tua bassezza, né l'onor mio col pensiero tuo.

GRA. Madonna, già vi chiesi da principio perdono e di nuovo ancora ve 'l chieggo. E se non vi piace ch'io vi ami, conviene³⁶ [che sia spenta la] vita mia. E non vi piacendo il mio [amore] eccovi questa spada³⁷, toglietela e con quella di vostra mano m'uccidete, che mi sia meglio

²⁸ *Astringete*: costringete, obbligate.

²⁹ *Morto*: ucciso.

³⁰ Prima Graziuolo ha detto di avere la lingua *aggroppata*. Cfr. *supra*, p. 65, n. 27.

³¹ *Ragionare*: parlare.

³² *Abbia fallito*: abbia commesso un fallo, abbia errato.

³³ *Commoso*: Spinto, incitato a.

³⁴ *Hotti alquanto per iscusato*: Ti considero in parte scusato.

³⁵ Iulia riprende l'espressione utilizzata da Brunetta in I 2. Cfr. *supra*, p. 63, n. 16.

³⁶ *Conviene*: è opportuno, è necessario.

³⁷ In III 3 si comprende come Graziuolo la porti indosso. Cfr. *infra*, Atto terzo, p. 84, n. 35.

morir per vostra mano e al conspetto vostro che campare in vostra disgrazia, la quale mi sarebbe il tormento di mille morti.

BRU. Deh, madonna cara, abbiate qualche pietà di Graziuolo vostro fidele e devoto servo. Che cosa fareste a vostri nemici se a' vostri affezionati servi e amici vi mostrate così severa?

IUL. Taci, che ben mi pari una bestia e poco ami l'onor mio né di mio marito.

BRU. Non mi fate dire di vostro marito.

IUL. Perché questo?

BRU. Perché vi serva molto bene la fede³⁸.

IUL. Eccì qualche cosa dei falli suoi?

BRU. Ad altro tempo intenderete da me quello che ne so. Ma torniamo al nostro proposito.

GRA. Brunetta mia dolce, Brunetta mia gentile, prega la nostra patrona per me, che non voglia essermi contanto dura.

BRU. Deh, madonna cara, il vostro Graziuolo vi sia per raccomandato e mostrategli, per una volta, il vostro essere graziosa³⁹.

IUL. Non mi rompere il capo.

GRA. Orsù madonna, fate che mi parta con buona grazia.

IUL. Non più. Vattene, che una altra volta mi parlerai più ad agio perché Brunetta m'ha posto un polce ne l'orecchia che mi dà forte da sospettare.

GRA. Andrò dal patrone a veder se vole qualche cosa da me.

BRU. Va' e sta' di buona voglia.

³⁸ È elemento tipico della commedia quello secondo cui i servi sono sempre informati di ogni cosa che accade in casa.

³⁹ Laddove generalmente le serve devono essere corrotte per fare da *ruffiane*, curiosamente Brunetta incoraggia spontaneamente la relazione di Brunetta con Graziuolo per l'intera durata della commedia.

ATTO SECONDO

Scena prima

GRAZIUOLO per strada dice solo

Graziuolo mi chiamo io e ben mi si confà questo nome il quale tanto è quanto sarebbe a dir¹ graziato, il che mi conviene² per io essere ne la grazia di mia patrona; onde, se per grazia del cel e per grazia d'amore e per grazia di lei aviene ch'io gionga a quel graziosissimo punto³, sarò non pur Graziuolo ma ancora grazioso e graziosissimo. Ora <.....> [lasci] amo⁴ il discorso ch'abbiamo fatto con Iulia mia patrona e con la mia cara Brunetta. Chi avrebbe mai pensato che mi fosse entravenuto tempo⁵ con Iulia di parlarle e scoprirle con dolci preghi il concetto mio? In un'ora Dio lavora. Accade in un punto quel che non aviene in uno anno⁶. A qualche atto⁷ m'accorgo che non sprezza il mio amore ancora che m'abbia data qualche brusca risposta. Brunetta le ha dato un certo stimolo di mente parlando di suo marito che ne fa il diavolo, e molto ne sta pensosa. Pure lascerò combattere i cani con le mosche: pur ch'io faccia i fatti mei, che mi porta questo? Ma qualche cosa c'è perché l'orecchie

¹ *Il quale tanto è quanto sarebbe a dir*: che sta per, che vale a dire, che significa.

² *Mi conviene*: mi si addice.

³ *Graziosissimo punto*: Graditissimo punto, ovvero il riuscire a conquistare Iulia e unirsi a lei. L'intera frase è un gioco di variazioni sul nome del personaggio, caratterizzato da quel gusto per il gioco linguistico (abbastanza tiepido, in questo caso) tipico della commedia. Graziuolo riproporrà una comicità del medesimo tipo in IV 2.

⁴ La restituzione del testo mi pare problematica in questo punto. Graziuolo non sospende infatti il ragionamento in merito al suo amore per Iulia; al contrario, lo prosegue per l'intera durata della scena.

⁵ *Entravenuto tempo*: Capitata l'occasione. Il verbo è utilizzato anche da Franco nella lettera prefatoria (cfr. *supra*, p. 54, n. 2).

⁶ *In un'ora Dio lavora. Accade in un punto quel che non aviene in uno anno*: Singolare l'accostamento di due proverbi che hanno all'incirca lo stesso significato, ovvero l'idea che tutto possa cambiare o che qualcosa possa accadere senza preavviso in un breve lasso di tempo. Un'accumulazione di tre proverbi si avrà in IV 2 (cfr. *infra*, Atto quarto, p. 87).

⁷ *A qualche atto*: da alcuni suoi atteggiamenti, dal suo contegno.

mi suffolano⁸, per certo denno parlare di me⁹. Amor, io ti prego che mi sii propizio. Brunetta dolce, col cuor ti parlo da lontano: fammi buon tenore¹⁰ con la patrona, ne le tue mani sta la mia vita. Ma ne vo dal patrone a veder se vuol tornare di piazza per accompagnarlo a casa.

Scena seconda

IULIA e BRUNETTA

IUL. Che ti par Brunetta del nostro Graziuolo?

BRU. Me ne par ben. Ma che volete voi dir per questo?

IUL. Io voglio dire che ha buono animo¹¹ e che non guarda in terra, anzi guarda ben alto a richiedere d'amore una sua patrona.

BRU. Il tenete¹² voi stolto per questo? Se v'ha detto apertamente il voler e desir suo e tanto più che l'avete constretto a parlare. E benché vi paia strano, mostra avervi grande osservanza benché nel principio non potesse formar parola, che nel vero sono tutti segni manifesti di grande amore¹³.

IUL. Che vuoi tu conchiuder per questo?

⁸ *L'orecchie mi suffolano*: le orecchie mi zufolano. Il verbo zufolare significa *suonare lo zufolo* o, per estensione, *emettere – sussurrando o fischiettando in sordina – un suono simile a quello dello zufolo*. Lo zufolo è uno strumento a fiato molto semplice, costituito da un piccolo cilindro cavo (spesso in canna), tagliato trasversalmente all'imboccatura e fornito di un certo numero di fori utilizzabili per modulare il suono; questo strumento veniva tradizionalmente utilizzato da pastori e contadini. L'espressione *l'orecchie mi suffolano*, come è evidente, ha il medesimo valore del più diffuso e attuale: *mi fischiano le orecchie*.

⁹ *Denno parlare di me*: staranno parlando di me.

¹⁰ Nell'uso musicale medievale era definito *tenor* chi, in una polifonia, eseguiva il *canto fermo*, ovvero quello le cui note dovevano essere lungamente tenute, in quanto basi dei contrappunti svolti dalle altre parti. Il tenore, dunque, faceva da accompagnamento. Credo che l'espressione potrebbe essere intesa come un auspicio, da parte di Graziuolo, che Brunetta gli *faccia da spalla* e prepari per lui il terreno. Si ricordi quanto detto precedentemente sull'importanza della cultura musicale nel *milieu* gonzaghese. Cfr. *supra*, *Nota biografica*, p. 27. Il *Grande dizionario della lingua italiana* alla voce *Tenore* segnala, in merito all'espressione: «fare tenore, il tenore a qualcosa, qualcuno» l'accezione «rispondere in modo collaborativo, dare spago, fare eco», che mi pare compatibile con l'interpretazione appena proposta. Cfr. *Grande dizionario della lingua italiana (XX Squi-Tog)* di Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 2000, pp. 891-92: 891.

¹¹ *Ha buono animo*: Ha un bel coraggio.

¹² *Il tenete per*: lo considerate.

¹³ L'impossibilità o quanto meno la difficoltà nell'esprimere i propri sentimenti è tipico della lirica d'amore.

BRU. Voglio dire che farete bene ad accetarlo per vostro amante e sollazzar¹⁴ seco, talvolta, quando vostro marito è fuori.

IUL. Questo è un buon consiglio che tu mi dai!

BRU. Buono è il mio consiglio e miglior seguirà l'effetto, se 'l gusterete.

IUL. A la fede mia, se mi viene avanti con tale assalto gli laverò il capo con altro che con sapone.

BRU. <.....> se non <.....>.

IUL. Buona grazia¹⁵ mostri con tuoi motteggi!

BRU. Lasciam le burle, madonna, e fate quel che vi dico perché non parlo senza cagione.

IUL. Perché mi persuadi questo¹⁶? Non mi dee bastar mio marito a cui porto tanta fede e amore?

BRU. Non, che non vi dee bastare perché, a dirvela, non v'usa già termini sì fedeli¹⁷ che voi gli debbiate servar la fede. E perdonatemi se uso tanta presunzione¹⁸, che l'amore che vi porto mi fa parlare e per amor vostro sto in casa vostra, non per amor di lui.

IUL. Deh dimi, di grazia, che difetto di fede ti pare in lui?

¹⁴ *Sollazzar*: Divertirvi, spassarvela.

¹⁵ *Buona grazia*: belle maniere, cortesia, appropriatezza. Naturalmente il tono di Iulia è ironico.

¹⁶ *Persuadi questo*: mi vuoi persuadere a questo, mi istighi a.

¹⁷ *Non v'usa... fedeli*: Non vi è fedele.

¹⁸ *Presunzione*: ardire, audacia.

BRU. Se ve 'l dico forse rimarrete di mala voglia¹⁹ e alfine questa fava si romperà sopra 'l capo mio e poi tra voi sarete d'accordo e io che avrò parlato porterò la pena²⁰, avendo posta la mano fra due mole²¹.

IUL. Di' securamente²² che non ti lascierei patir un dannuzzo, né torcer pur un capello da mio marito per tutto l'oro del mondo.

BRU. E così mi date la fede di tenermi secreta <.....>.

IUL. Così ti prometto e giuro e dotti la mano in fede. Orsù comincia, di grazia.

BRU. Dico che sono già molti giorni ch'io mi accorsi che vostro marito amava Cristina, la quale è meco conserva vostra; e una volta fra l'altre, andando a mezzogiorno a fare i letti de le camere, senti' drieto a le cortine del letto un gran bisbiglio di due persone. Io che non sapeva di questo e' mi puosi nel cantone del letto e vidi come vostro marito sollazzava²³, là, con Cristina e pian piano mi parti' de la camera che non fui veduta da loro.

IUL. Veramente credo che tu dici la verità. E a qualche segni e sguardi tra loro me ne sono talvolta accorta, e anco a qualche parola²⁴.

¹⁹ *Mala voglia*: mal disposta, infastidita.

²⁰ Questo timore di Brunetta è tipico dei servi, indecisi tra il riferire o meno informazioni di cui sono in possesso, temendo ritorsioni nel caso in cui serbino il segreto come nel caso in cui lo svelino. Cfr. ad esempio quanto affermato da Graculus nella *Cauteriararia* (III 3): «Herone quid vidi referam anne? Quoquo velim modo faciam, mala agam, tam in huiusce rei locutione quam taciturnitate multa mala parata sunt. Nam si que vidi hero nuntiabo, tum de summa letitia in merorem summum illum transferam aut insanum prorsus eum reddam aut pre nimio dolore vite sue munus eum adimplere faciam. Dehinc mee vite necisque potestas in eius manibus remanebit, cui tantam iniuram intulero; etsi mori me non faciet, duriter me tractabit. Sin autem tacebo, quanto maiora mala sequentur! Fidem meam rumpam. In odium heri incidam, cum aliquando illum omnia resciscere oporteat; et hera facinus horrendum committet, cui forte modus adhiberi posset, ne sortiretur effectum. Quid verbis opes est, nihil nisi mali ex hac taciturnitate sequi posse video.» (Cfr. «Devo riferire al padrone quello che ho visto, o no? Sia che stia zitto, sia che parli, l'affare si annunzia brutto. Se gli dirò quel che ho visto, lo farò passare dalla più grande gioia al più profondo dolore, o lo farò addirittura impazzire, o lo ridurrò in fin di vita dalla sofferenza. Poi la mia vita è nelle mani di colei a cui avrò fatto un tale affronto; mi tratterà molto male, se non mi farà morire. Se non dirò nulla, sarà molto peggio! Tradirò la fiducia del mio padrone. Cadrò in disgrazia, nel caso che una volta o l'altra venga a sapere tutto, e la padrona commetterà una bruttissima azione che si potrebbe evitare che giungesse ad affetto. È inutile stare a pensarci su; se sto zitto, saranno guai.» Cfr. ANTONII BARZIZZAE, *Comedia Cauteriararia*, cit., pp. 502-05).

²¹ *Mola*: Macina da mulino. L'espressione *avendo posta la mano tra due mole* vale *essendomi messa in mezzo, essendomi messa tra due fuochi*.

²² *Securamente*: senza (aver) timore.

²³ *Sollazzava*: cfr. *supra*, p. 70, n. 14.

²⁴ Galeotto si ripete, utilizzando il medesimo *meccanismo* già applicato in I 2 (cfr. Atto primo, p. 63, n. 23). Iulia sembra ignara delle vicende che accadono intorno a lei sino a quando, ascoltando le rivelazioni di Brunetta, trova conferma delle parole della serva in alcuni segnali da lei precedentemente notati.

BRU. Ora l'intendete meglio e ne sete più chiara²⁵ per bocca mia, la qual ne posso rendere testimonio di veduta. Però se voi sarete discreta, gli renderete pan per fogazza e carne per cotal carne²⁶.

IUL. Per la tua fé, mi consigli tu che 'l debba fare?

BRU. Io dico che per più rispetti il dovete fare: prima costui, se pure ben povero, è anco gentil giovane e vi potrà servire come vostro marito; l'altro, è che vi sta bene a pagarlo di quella moneta che egli vi paga.

IUL. Orsù, io son contenta e a te lascio il carico de l'impresa, prendi l'occasione e parlagli quando ti pare che a te sta far il tutto e di me puoi quel che vuoi²⁷.

BRU. Vi ringrazio. Lasciate fare a me ch'io vo da lui.

IUL. Va' a tuo piacere; ma ben ti dico ch'io non delibero²⁸ che Cristina pratici con mio marito e starò a vedere se posso pigliarla in fallo.

BRU. Temprate²⁹ la vostra colera e pensate che gli rendete il cambio.

IUL. Ben mi consigli. E non dirò altro insino a tanto che non mi accada l'occasione.

BRU. Sarà ben fatto, ma in questo mezzo non bisogna farne motto.

IUL. Così farò.

Scena terza

GRAZIUOLO servo, MASTALLONE *patrone* e STOPPINO *parasito*

²⁵ Chiara: *sicura*.

²⁶ L'aggiunta *carne per cotal carne* al proverbio *pan per fogazza* è naturalmente un riferimento erotico ai futuri incontri di Iulia e Graziuolo. L'espressione è citazione espressa del commento rivolto dalla moglie di Zeppa alla moglie di Spinelloccio in *Dec.* VIII 8: «Madonna, voi m'avete renduto pan per focaccia» (cfr. G. BOCCACCIO, *Il Decameron*, cit. p. 981). In merito alle riprese della novella boccacesca nel corso della commedia cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 46 sgg.

²⁷ Brunetta assume a questo punto con ancor più decisione il ruolo organizzativo che caratterizza il personaggio del servo nella commedia.

²⁸ *Delibero*: accetto.

²⁹ *Temprate*: moderate, frenate.

GRA. Patrone, a quest'ora sono uscito di casa per venire a trovarvi.

MAS. A tempo sei venuto. Prendi quelle tre starne che Stoppino ha in mano e portale in casa e dalle al cuoco e digli che ne cuoccia una lessa e l'altre due aroste³⁰, che forse menerò meco qualche amico a cena.

GRA. Farò ciò che mi comandate. Stoppino, dammele.

STO. Eccole, prendile. E io andrò con Mastallone a spasso come abbiamo ordinato.

MAS. Ora andiancene noi altri a spasso.

GRA. Io vi aspetterò a casa.

MAS. Così a punto, ma farai ciò che t'ho comandato. Stoppino mio diletto, che ti par de la nostra Cristina sdegnosetta³¹? Come sta corrucciata e se n'è fuggita di casa perché non le ho comprato lo scoffione³², né la gorgera³³ che m'avea chiesto.

STO. Ora che Graziuolo è ito a casa, noi possiam parlar di lei sicuramente³⁴ e senza sospetto d'essere uditi.

GRA. Forse che sì e forse che no³⁵ e tal vi ascolta che non pensate e perciò m'ascondo qui, dietro a l'uscio di casa³⁶.

³⁰ *Aroste*: arrostiti.

³¹ *Sdegnosetta*: Nella forma *isdignosetta* il vocabolo si trova nella novella XXXVI del *Novellino* di Masuccio Salernitano, che ha una trama simile (ma con alcune differenze) a *Decameron* VIII 8. L'argomento recita: «Dui cari compagne per uno strano e travagliato caso l'uno cognosce carnalmente la moglie de l'altro e l'altro de l'uno; divulgase il fatto tra loro; per non guastare l'amicicia, abbottinano le moglie e l'altri beni, e con quiete e pace insieme godeno.» Cfr. MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino. Con appendice di prosatori napoletani del '400*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957, p. 328. Il termine *isdignosetta* si trova a p. 329.

³² *Scoffione*: cuffia di grandi dimensioni, arricchita da ornamenti come nastri o alette.

³³ *Gorgera*: In epoca medievale, accessorio femminile costituito da una striscia di tela che fasciava il collo e il mento. Nella moda maschile e femminile del Cinquecento e del Seicento, invece, colletto di pizzo, di lino o di altro tessuto increspato a fitti cannelli, che circondava il collo ed arrivava sino alla nuca.

³⁴ *Sicuramente*: cfr. *supra*, p. 71, n. 22.

³⁵ *Forse che sì forse che no*: Su questo celebre motto gonzaghesco e sul suo utilizzo all'interno della commedia cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 38.

³⁶ Il venire a conoscenza delle vicende attraverso l'ascoltare segretamente gli altri personaggi è tipico della commedia classica. Il meccanismo verrà utilizzato più volte nel corso dell'opera.

[MAS] <> [pen]tirsi. Pàregli che m'abbia a comandare più che non mi comanda mia moglie.

STO. Non ti turbar per questo, che se bene la pizzica de lo stizzoso e del levantino³⁷, ha però buon sangue³⁸ e torna tosto in cervello³⁹ e so che t'ama molto.

MAS. A sua posta, quando la richiederò che mi compiaccia, cachimi addosso⁴⁰.

STO. Non ti corrucciar seco.

MAS. Che si crede d'essere questa fumosetta⁴¹ che ha tanto fumo sotto 'l naso che basteria a tre camini?

GRA. La va da buon senno⁴² e sono a le mani tra loro. E ben disse la verità Brunetta a la patrona che Mastallone amava molto costei⁴³.

STO. Mastallone, non star sdegnato che voglio esser quel, io, che faccia questa pace.

MAS. Non me ne curo.

GRA. Costui se ne muore di voglia e ne fa lo schivo.

STO. Lascia fare a me, che tosto te la condurò pacifica e senza sdegno.

MAS. Io l'amo pur questa scimia⁴⁴. Iulia mia consorte qua <.....> talmente che s'ella non fusse in casa mia mi morrei di fame.

GRA. A quest'ora, pover sciagurato, te ne accorgi che ben ti starebbero due gran corna in fronte, ma ch'io ne fossi il piantatore.

³⁷ *La pizzica de lo stizzoso e del levantino*: Abbia un che di irritabile e di levantino. Riferito a persona, *levantino* è il termine con cui venivano chiamati gli abitanti del Levante, ovvero dell'area del Mediterraneo orientale, ma che assumeva talvolta il valore spregiativo di persona in grado di fare il proprio vantaggio con furberia.

³⁸ *Buon sangue*: buono spirito.

³⁹ *Torna tosto in cervello*: torna presto alla ragionevolezza.

⁴⁰ *A sua posta, quando la richiederò che mi compiaccia, cachimi addosso*: a suo piacere, quando le chiederò di compiacermi, non mi accontenterò.

⁴¹ *Fumosetta*: Altezzosa.

⁴² *La va da buon senno*: la cosa sta realmente così (come Brunetta ha detto a Iulia).

⁴³ In realtà in presenza di Graziuolo Brunetta si è limitata a lasciar intuire alla padrona che il marito le è infedele.

⁴⁴ *Scimia*: donna sgradevole all'aspetto.

STO. Convien che questa pace segua con questo: che e' gli compri lo scoffione e la gorgera⁴⁵.

MAS. Io l'ho voluto fare, ma ora per dispetto non intendo più di comprargliele.

STO. Voglio, per amor mio, che ne le compri. E quando pur non volesti, io le comprerò di mia borsa.

MAS. Orsù, per amor tuo son contento, ma pensa di farla tornare a casa avanti che mia moglie se n'accorga, ch'io sarei ruinato da duo canti: da la moglie, prima, io rimarrei povero essendo seco in guerra; da Cristina, poi, io serei più che morto non tornando a casa, che senza lei non saprei vivere per un'ora⁴⁶.

GRA. O Dio, quanta varietà è in questo mio patrone. Prima dice che gli è una scimia e ben dice la verità; di poi le pare sì bella che senza lei si morrebbe. Ma prima la ragione parlava pura, ora l'amore e l'appetito parlano e gliene fanno parer bella. Ma a tal carne tal coltello⁴⁷. E dopo che se ne vanno, io me ne vo alla cocina.

Scena quarta

BRUNETTA ancella e GRAZIUOLO servo

BRU. Graziuolo, olà, a te Graziuolo dico! Volgiti ormai! Dove ne vai cossi in fretta con quelle starne?

GRA. Brunetta mia, perdonami ch'io non t'aveva veduta, né sentita. E vomene a trovare il cuoco con queste starne, che 'l patrone me l'ha fatte dar da Stoppino e ammendoi⁴⁸ sono andati a spasso.

⁴⁵ È compito canonico del parassita o del servo fedele incitare l'avaro padrone a spendere per conseguire i propri obiettivi in amore.

⁴⁶ Anche Mastallone, come già Graziuolo, dichiara di non poter vivere senza l'amata.

⁴⁷ Proverbio di cui si conoscono numerose varianti. Per esempio: *qual è la signora, tal è la cagnuola; tal è il fiore qual è il colore, tal guaina tal coltello; qual il padre, tal è il figlio*. Un elenco se ne può leggere in *Proverbi italiani. Raccolti e ridotti sotto a certi capi, e i luoghi comuni per ordine d'alfabetto*. Da Orlando Pescetti e indiritti all' *Illustr. et Eccell. Sig. Tobia Scoltetti, Dottore dell'una e dell'altra legge e Poeta Laureato. Di nuovo con somma diligenza corretti, e stampati. Con licenza de' Superiori, MDCXI, In Vinetia, appresso Giacomo Sarzina, c. 208v.*

⁴⁸ *Ammendoi*: entrambi. In Boccaccio si trovano le forme *amenduni* (*Dec*; Intr. 18; II 8, 14; V 6, 22) e *ammenduni* (*Dec* II 5, 76). In Sercambi, invece, la forma *amendue* (*Il novelliere*, VIII 29; XI 15; XXII 1; LXXXXVII 31).

BRU. Che c'è di nuovo che ridi?

GRA. Ridomi d'un bel personaggio che ho visto e inteso.

BRU. Che cosa è?

GRA. Saper dei che ne l'uscir ch'io feci di casa pur dianzi, m'incontrai nel patrone e con Stoppino i quali ritornavano a casa con queste starne. E trovandomi su la porta me le diedero che le portasse a la cocina e mi dissero ch'io rimanessi in casa che tra loro volevano andare a spasso. Io finsi d'andar al cuoco e stetti ascoso dietro la porta e senti' mille belle ragionette⁴⁹ che tra loro dicevano.

BRU. Che cosa, per Dio, dicevano?

GRA. Il patrone e Cristina sono corrucciati insieme.

BRU. Per che causa?

GRA. Ella voleva che gli comprasse, su la sera, uno scoffione e una gorgera e perché non l'ha comprata sì tosto come voleva, tutta sdegnata se n'è partita di casa, del che il patrone ne mena ismanie⁵⁰.

BRU. Non sentisti quello ch'io dissi a la patrona come costui era invaghito di lei? Ma che seguì poi di loro?

GRA. Stoppino gli promise di far questa pace fra loro. Ma lasciamo queste parole, che 'l buon pro⁵¹ gli faccia quando saranno insieme. Che mi sai tu dire de la patrona?

BRU. Buone nuove. Io ho tanto predicato che è contenta di compiacerti.

⁴⁹ *Ragionette*: discorsetti.

⁵⁰ *Mena ismanie*: ne sta ammattendo.

⁵¹ *Pro*: giovamento, utilità. L'espressione *buon pro ti faccia* è frequentemente utilizzata in tono sarcastico nei confronti di qualcuno di cui non si condivide il comportamento. Per un utilizzo analogo dell'espressione cfr. la frase pronunciata da Iocondo all'indirizzo di Astolfo nella famosissima novella di Astolfo, Iocondo e Fiammetta, narrata nel XXVIII canto dell'*Orlando furioso*: «A te tocca di posare, e pro ti faccia, / che tutta notte hai cavalcato a caccia». Iocondo, stizzito, crede infatti erroneamente che Astolfo si sia intrattenuto tutta la notte con Fiammetta, senza dargli modo di unirsi anche lui alla giovane (cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, con in appendice *Le trame e i personaggi principali*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1992, vol. II, p. 861; o. 66, vv. 6-7)

GRA. O Brunetta mia saporita, o dolce mio conforto, quanto ti son tenuto⁵² ch'io posso dir con verità che mi ridai la vita <.....>.

BRU. Oggi a mezzogiorno, mentre che 'l patrone starà fuori a spasso co Stoppino, trovati ne la camera de la patrona e mostra⁵³ di scoparla o far altro servizio, e io come sappia che vi sia dentro, incontanente⁵⁴ la condurrò dove stai.

GRA. Così farò. Infinitamente te ne ringrazio e però pur ora mi vo' partire.

BRU. E io vado per la patrona.

⁵² *Tenuto*: obbligato.

⁵³ *Mostra di*: fingi.

⁵⁴ *Incontanente*: subito.

ATTO TERZO

Scena prima

MASTALLONE e STOPPINO [e CRISTINA]

MAS. Orsù Stoppino, ho pur comprato a tua richiesta lo scoffione e la gorgera a quella mariuola Cristina che m'ha rubato il cuore. Eccoli, prendegli e vattene prima a casa di quella vicina dove ora si trova.

STO. Hai fatto bene e per poca cosa la contenterai. Chi vuole esser innamorato e godere il frutto d'amore bisogna che spenda e che non tenga la scarsella¹ aggroppata².

MAS. Vattene dunque prima e bussa a quell'uscio e parlale e falle questo bel dono per parte mia, ch'io t'aspetto in questo cantone e se farai opera che torni a casa, mi potrai prima far venire a parlar seco e io non ti mancherò d'una buona cena³.

STO. Così farò e me ne vo verso la porta. Olà!

CRI. Chi è là? Chi bussa così forte?

STO. Apri, ch'io sono un tuo caro amico.

CRI. Eccoti la porta aperta. Oh, oh, Stoppino, che buon vento ti mena qui?

STO. Vengo da te come buono amico e desideroso del tuo bene; e vorrei un piacer da te e con fiducia te 'l dimando per l'amicizia ch'è tra noi.

CRI. Dimmi pur quel che vuoi e lascia le parolette.

¹ *Scarsella*: Anticamente, borsa in cuoio che si portava appesa al collo o alla cintura, utilizzata per tenervi il denaro, ma non solo. Il termine è rimasto vivo in epoca contemporanea (in alcune aree del Nord est) col significato di tasca, saccoccia.

² Aggroppata: annodata. Cfr. *supra*, Atto primo, p. 65, n. 27.

³ È consuetudine, nel teatro classico, che i padroni ripaghino i servigi dei loro parassiti invitandoli ai loro banchetti.

- STO. Può esser che per una piccola cosa vogli sdegnarti col tuo patrone sapendo l'animo suo⁴? Credi tu che non t'ama e che non spendesse e robba e sangue e anima e corpo per compiacerti?
- CRI. A la fede mia che me l'ha ben dimostrato. Per una frasca⁵, a così parlare, che gli ho chiesta egli, come avarissimo e poco amorevole, me l'ha negata.
- STO. Deh, che non è così; e l'hai tanto praticato notte e dì che dovresti conoscere com'è fatto.
- CRI. Ben sai ch'io 'l conosco, che avanti che spenderebbe un quatrino si lascierebbe pelar la barba. Che sia maledetto il dì e l'ora ch'io captai ne la casa sua, che m'ha vituperata e poi mi dà de' piedi ne la schiena.
- STO. Non dir così, che gli è liberale e t'ama e apprezza.
- CRI. Non è liberale, anzi è un stitico e non ardiscie a mangiare per non cacare⁶. Né manco m'ama, che se m'amasse e de l'opera misurasse bene i servicii da me fatti col sudor mio e de le mie carni, non riguardando a mia madonna per fargli piacere, mi dovrebbe comprare a pesi d'oro.
- STO. Come vorresti che ti comprasse se tu hai comprato lui, che t'è schiavo e non più patrone?
- CRI. Non so dir tante parole⁷ se non ch'è ingrattissimo⁸.
- STO. Cristina, non voglio già consentir a questo, perché è uomo grato e che 'l sia vero, eccoti lo scoffione e la gorgera ch'egli di buon cuore ti manda pregandoti che l'accetti e non pure⁹ il picciolo dono, ma il suo buon cuore e la volontà¹⁰.

⁴ *Animo suo*: la sua disposizione di spirito, i suoi sentimenti.

⁵ *Frasca*: un fronzolo, una sciocchezza.

⁶ Qui è particolarmente evidente quanto lo stile e il linguaggio della commedia si rifacciano alla novellistica, secondo una linea che troverà poi il suo acme nella lingua della *Mandragola* machiavelliana. Sulle lamentele di Cristina in merito all'avarizia di Mastallone, cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 44.

⁷ *Non so dir tante parole*: non ho altro da dire.

⁸ Il tema dell'ingratitude e dell'avarizia nei confronti delle amanti è tradizionale. Si pensi alla vicenda della *Lena* ariostesca e al monologo di Lena, appunto, in II 3 (di cui riporto solo la prima parte): «Vorrebbe il dolce senza amaritudine; / ammorbarmi col fiato suo spiacevole, / e strassinarmi come una bell'asina, / e poi padar d'un – gran mercè. – Oh, che giovane, / o che galante, a cui dar senza premio / debba piacere! Oh! Fui ben una femina / da poco, che a sue ciance lasciai volgermi / e a sue promesse [...]. / Poi ch'attener non ha voluto Fazio / quel che per tante sue promesse è debito, / farò come i famigli che 'l salario / non ponno aver, che co i padroni avanzano, / che li ingannano, rubano, assassinano.» Cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *La Lena in Commedie. Volume secondo: Il Negromante. Prima redazione – Il Negromante. Seconda redazione – La Lena – I studenti*, a cura di Aldo Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1962, pp. 645-735: 667.

⁹ *Non pure*: non soltanto.

¹⁰ *Volontà*: voglia.

- CRI. Che voi che ne faccia di queste cose? Io non me ne curo più, perché lo sdegno grande me n'ha tolta la voglia.
- STO. Accetta il piccol dono, ma più accetta l'animo suo ben disposto inverso di te; e fammi questa grazia, che ti prometto, per parte sua, che sempre l'avrai a tuo comando e non gli saprai dimandare cosa che non l'ottenghi da lui, il qual si morde le mani per rabbia d'averti offesa.
- CRI. Sarà poi vero quel che mi dici?
- STO. Stanne sicura. E ti prego che accetti questo scoffione: e guarda come è ben lavorato e così questa gorgera, fatta a la nova fogia con tanti lavori a torno. Prendila, dunque, e insieme col dono prendi la fede, su.
- CRI. Oh, sei il buon avvocato! Ti prometto¹¹ che sai ben procurar¹² per lui. Io accetto il dono, prima per lui e poi, ancora, perché mi prega.
- STO. Io ti ringrazio. Ma un altro piacer vorrei da te; che come hai accettato il dono, così vogli ancora accettare lui ne la buona grazia.
- CRI. Son contenta di quel che vuoi.
- STO. Vorrei ancora che tu t'abboccassi seco¹³.
- CRI. Dove è egli?
- STO. Egli è su la strada e non ardisce a venerti avanti e se sarai contenta, il farò venire pur ora.
- CRI. Fa' come vuoi.
- STO. Mastallone!
- MAS. Stoppino!
- STO. Viene sicuramente¹⁴ a la tua Cristina, perché t'aspetta ed è più tua che mai fusse.

¹¹ *Prometto*: Nell'utilizzo antico del verbo, promettere valeva assicurare circa la veridicità di un'asserzione. L'espressione di Cristina si potrebbe rendere con *Devo dire che sai ben adoperarti per lui*.

¹² *Procurar*: adoperare.

¹³ *Abboccarsi seco*: ti incontrassi con lui.

¹⁴ *Securamente*: Cfr. *supra*, Atto secondo, p. 71, n. 22.

MAS. Cristina mia, Dio tanto consoli te quanto tu, oggi, hai me consolato. Cuor mio, io ho creduto morire veggendoti partire così sdegnata¹⁵; non so dove io avessi l'animo quando ti negai la richiesta. Ma pensa ch'io voglio esser tuo in corpo e in anima, né credere che Iulia, mia consorte, potesse mai rimovermi da l'amarti.

CRI. Patrone, non son donna d'assai parole. Vero è che mi sono sdegnata teco veggendoti tanto avaro e per una frascariuola¹⁶. Quando una persona serve bene ed è mal remunerata dei pensare che le sono coltellate al cuore; ma sia come si voglia, Stoppino m'ha saputo così ben parlare¹⁷ che, oltre che naturalmente io t'amo, non per roba ma per amore sono costretta ad essere più tua che mai.

STO. Il corucciar degli amanti è un reintegrarsi¹⁸ ne l'amor loro. Ma se mi crederete amendue¹⁹, non staremo più qui ma ce n'andremo a casa.

MAS. Ben hai parlato, Stoppino, e così parmi²⁰ che noi facciamo.

CRI. Io son contenta, ma vorrei che non andassimo tutti insieme per non dare sospetto a Iulia ch'è sì gelosa.

MAS. Questo sarà ben fatto. Or vattene tu sola in casa e noi daremo di volta in piazza.

CRI. Vommene.

MAS. E noi ce n'andiamo per questa via.

Scena seconda

CRISTINA e BRUNETTA ancelle e CROCETTO

¹⁵ Anche Mastallone, come già Graziuolo, afferma con fare lirico che un allontanamento dall'amante gli provocherebbe la morte.

¹⁶ *Frascariuola*: cfr. *supra*, p. 79, n. 5.

¹⁷ Tra le doti tradizionali dei parassiti vi è quella del sapere persuadere con le loro abilità retoriche.

¹⁸ *Reintegrarsi*: riconciliarsi.

¹⁹ *Amendue*: cfr. *supra*, Atto secondo, p. 75, n. 48.

²⁰ Parmi: Sottintende *ben*.

- CRI. Brunetta, compagna mia, che fai qui sola su l'uscio?
- BRU. Guardava pure se ti vedeva, che gli è una buona pezza che ti vo cercando e non t'ho trovata.
- CRI. Sono stata a casa de la nostra vicina per vedere s'aveva una pezza di tela che mi manca per le camiscie.
- BRU. L'hai tu trovata?
- CRI. Non già, che m'ha detto averla venduta. Ma che è de la madonna nostra?
- BRU. È poco meno d'un'ora che s'è ita a riposare.
- CRI. Che nuova cosa è questa? La non è già usata²¹ de dormire a mezzogiorno.
- BRU. M'ha detto c'ha mal dormito la notte passata.
- CRI. Sarà ben fatto che la svegliamo avanti che 'l patrone venga a casa che, al giudizio mio, non può tardare a venire.
- BRU. Deh, non la sconciamo²², lasciamola riposare e cerchiamo tenerla sana.
- CRO. La dorme d'un sonno faticoso, ma piacevole e gioioso e chi 'l sa e chi no 'l sa²³.
- CRI. Poiché ti pare di lasciarla dormire, non la voglio già disturbare dal suo riposo. Io me ne vado in sala a fornire²⁴ un certo mio lavor di seta.
- BRU. E io starò qui fuori ad aspettar ch'ella si desti, che gran fatto²⁵ non può più tardare.
- CRO. E io, non veduto da costoro, mi trarrò da parte e mostrerò di venire per altra via acciò che Brunetta consapevole de l'adulterio, non s'accorga di quello che ho veduto con questi occhi e andrò a trovar Cristina e le scoprirò tutto 'l fatto come passa²⁶.

²¹ *Non è già usata de dormire*: non è solita dormire.

²² *Non la sconciamo*: non le guastiamo il sonno, non la disturbiamo.

²³ La battuta di Crocetto è da leggere come pronunciata *a parte*. Sull'ascolto delle riflessioni di altri personaggi: cfr. *supra*, Atto secondo, p. 73, n. 36. In merito alla frottola «Chi 'l sa e chi no 'l sa» e al suo utilizzo nella commedia cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 38.

²⁴ *Fornir*: terminare.

²⁵ *Gran fatto*: a lungo.

²⁶ *Passa*: procede.

Scena terza

CROCETTO ragazzo, Cristina ancella

CRO. Buon vespro, Cristina.

CRI. Che vai facendo per qua ora che 'l patrone è fuor di casa? Perché nonne vai da lui?

CRO. A qualche importante effetto pensar dei che da te vengo.

CRI. Gli è forse qualche nuovo caso?

CRO. Ben sai che sì, e caso che molto importa.

CRI. Deh, dimelo, Crocetto mio, mostazzin²⁷ mio dolce.

CRO. Voglio che sappi che pur dianzi, quando tu parlavi con Brunetta, io era in luoco che udi' ciò che ragionavate de la nostra patrona che dormiva. Ah, ah, ah!

CRI. Che voglion dir queste parole c'hai tu udite? E di che cosa tu ridi tanto?

CRO. A questo effetto²⁸ sono venuto da te, per farti intendere un nuovo e strano caso che occorre.

CRI. Dimmelo, se tu m'ami.

CRO. Giura di tenermi secreto di quello che ti dirò.

CRI. Così ti giuro e te ne do la mia fede.

CRO. Io ti fo sapere come non è ancora un'ora che volendo andare a la camera del patrone per torre il suo manto e cappello, la trovai oltra il solito serrata; del che mi maravigliai e guardando per una fissura de l'uscio vidi le fenestre aperte e la patrona nostra, sul letto, sollazzare²⁹ e ridere col buon fante di Graziuolo³⁰.

²⁷«Mostaccin: mostaccino, visetto, visino, visuccio, viso rubacuori». Cfr. *Gran Dizionario Piemontese-Italiano compilato dal cavaliere Vittorio Di Sant'Albino*, Dalla società l'unione tipografico-editrice, 1859, p. 790. Il termine è diminutivo di *mostass*: viso. Cfr. M. L. Doglio, *Note* a G. DEL CARRETTO, *Li sei contenti*, cit., p. 49.

²⁸ *Effetto*: scopo.

²⁹ *Sollazzare*: cfr. *supra*, Atto secondo, p. 70, n. 14.

³⁰ In *Decameron* VIII 8 a scoprire fortuitamente l'adulterio di sua moglie, è Zeppa (cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., pp. 977-78). Ne *Li sei contenti* è invece un servo a venire a conoscenza della relazione di Iulia e

- CRI. È possibile che la nostra patrona si sollazzasse con un suo fante? Va', che no 'l posso credere.
- CRO. Gli è così.
- CRI. Guarda che non l'abbi tolta in cambio³¹.
- CRO. Tu mi fai morire. Credi tu ch'io non conosca mia madonna e de che panni oggi è vestita e Graziuolo ch'abito sia il suo? O forse che oggi le traveggole mi danno impaccio?
- CRI. Guarda che non t'abbia ingannato il vino³².
- CRO. Il vino non mi fa parlare quel che non è.
- CRI. Che facesti poi?
- CRO. Stetti un pezzo a vederli sollazzare³³; poi vidi che si levarono e la patrona, tutta con i capelli rabuffati, andarsene a lo specchio a raconciarsi il capo e spazzarsi la vesta³⁴.
- CRI. E Graziuolo, che faceva egli in quel tempo?
- CRO. Graziuolo riprese la spada³⁵ e la cappa³⁶ con la beretta³⁷ e salì fuori per l'uscio di dietro e se ne andò pe' fatti suoi.
- CRI. Chi avrebbe mai detto né pensato che nostra madonna, che pare una santarella e che predica tutto 'l giorno la pudicizia, fosse traboccata a peccare³⁸ con un suo guattero simile a

Graziuolo, secondo il già citato meccanismo tradizionale della commedia (cfr. *supra*, Atto primo, p. 67, n. 38), in cui sono sempre i servi i più informati sugli avvenimenti della casa. Anche nella *Cauteriarìa* Brachus scopre ogni cosa tramite la collaborazione del suo schiavo Graculus (cfr. A. BARZIZZAE, *Comedia Cauteriarìa*, cit., pp. 502-13)

³¹ *Tolta in cambio*: confusa, scambiata per un'altra.

³² L'accusa di aver bevuto mossa da un servo a un altro è tipica della commedia. Si ritroverà anche nel *Formicone* di Mantovano (I 5; IV 2).

³³ *Sollazzare*: cfr. *supra*, Atto secondo, p. 70, n. 14.

³⁴ Ricorda il passo di *Dec* VIII 8, in cui, Zeppa, dopo aver scoperto l'adulterio della moglie, «nella camera se n'entrò, dove trovò la donna che ancora non s'era compiuta di raconciare i veli in capo, li quali scherzando Spinelloccio fatti l'aveva cadere» (cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 978).

³⁵ La spada di Graziuolo era già stata nominata in I 3. Cfr. *supra*, Atto primo, p. 66, n. 37.

³⁶ Cappa: ampio mantello, privo di maniche, che copriva l'intera persona. Spesso era fornita di cappuccio.

³⁷ *Beretta*: Copricapo di varia foggia. Oggi il termine più utilizzato è *berretto*, mentre *berretta* sopravvive come regionalismo meridionale che indica il tradizionale copricapo maschile a forma di calza (dotato o meno di nappa e generalmente portato ripiegato su un lato della testa) anticamente utilizzato in Calabria, Campania, Sardegna e Sicilia.

³⁸ *Traboccata*: sia caduta.

Graziuolo? A questo conosco bene³⁹ che l'amore ha la benda sugli occhi⁴⁰. Ma farai bene andare dal patrone e ricontagli⁴¹ tutto quello che hai veduto, che non farai se non bene.

CRO. Così farò e me ne vo a lui verso la piazza.

³⁹ *A questo conosco bene*: da questo deduco che veramente, comprendo a pieno come.

⁴⁰ Ritorna il tema dell'amore cieco, già discusso in I 2 da Brunetta e Iulia (cfr. *supra*, Atto primo, p. 63, n. 16).

⁴¹ *Ricontagli*: raccontargli.

ATTO QUARTO

Scena prima

GRAZIUOLO solo parla

O giorno dolce e inzuccherato nel quale Amore m'è stato sì buon compagno! Io ho pur conseguito ciò che desiderava, ho pur avuta in queste braccia la mia speranza. O che dolce trastullo è stato il mio, a pena ch'io 'l posso credere che sia così, per Dio, che mi pare un sogno! Quanto ho da ringraziare quella scanfarda¹, gricciosa², testa de grilli de la fortuna! Quanto obbligo, ancora, tengo a la Brunetta mia saporita, che m'è stata tanto amorevole pollastriera³. La patrona mia gentile m'ha data la fede di ricevermi nel suo letto quando avrà tempo opportuno. Così me ne vo consolato e sarò solo, sollecito e secreto e anderò ad comprare certe cose che 'l patrone m'ha detto stamane. Ma chi è colui che viene a me⁴? Parmi Stoppino. Non scorgo bene s'è desso o no. Voglio ritrarmi da parte per udir quello che va parlando⁵.

Scena seconda

STOPPINO parasito, GRAZIUOLO servo

STO. Che cosa non sa far questo cervello? Chi è miglior maestro di me per saldar le rotture? Ben si può dar vanto ch'aver grande industria è destrezza. Per questo il mio proprio nome mi sta bene e mi si confà, che Stoppino sono per stoppar ogni piaga di discordia e d'inimicizia. E tutti

¹ *Scanfarda*: sgualdrina, baldracca.

² *Gricciosa*: capricciosa. Derivato da *griccio* (nell'accezione di *capriccio*, appunto). Cfr. M. L. Doglio, *Note a G. DEL CARRETTO, Li sei contenti*, cit., p. 50.

³ *Pollastriera*: ruffiana.

⁴ *A me*: verso di me.

⁵ Sull'ascolto delle riflessioni di altri personaggi: cfr. *supra*, Atto secondo, p. 73, n. 36.

i forami so stoppare se non quello di colei ch'io, Stoppino, vorrei stoppare non con stoppa, né con canape, ma co' l'ingegno con che si suol stoppare ogni buco che ha di bisogno che sia stoppato⁶.

GRA. Questi sono gran stoppamenti che questo nostro Stoppino, senza stoppa, cerca stoppare⁷.

STO. Di Brunetta, dico, che mi sta sul cuore e che ha un buco mal stoppato e perde tempo e non vorrei già che i ragni, con le lor tela, vanamente glielo stoppassero⁸.

GRA. Oh, oh, ora intendo lo stoppamento e quella che Stoppino stoppar vorebbe.

STO. Or lasciamo gli stoppamenti; tornar voglio al mio proposito. Son stato quello che ho accordato Cristina col suo patrone e fattagli far la pace e l'ho lasciato in piazza a parlare con certi suoi debitori.

GRA. Ora intendo e scorgo quest'altra inchiodatura⁹: ogniuno lavora sul podere e terreno d'altri¹⁰. Chi non fa non aspetti e faccia chi può, che ogni pentir dà doglia¹¹.

STO. Ho lasciato Cristina che se n'è ita a casa del patrone con la gorgera e lo scoffione. Me ne vo al sarto per farmi tagliare uno par di calze, che stamane gli lasciai il panno. In questo mezzo verrà l'ora di cena e io non la perderò per mangiar di quelle starne ed empirmene ben la pancia.

Scena terza

GRAZIUOLO servo e CROCETTO ragazzo

⁶ *L'ingegno con che... stoppato*: È una metafora sessuale. Tra le altre cose, infatti, la parola *ingegno* indica la parte della chiave perpendicolare al fusto, ovvero la parte intagliata dagli scontri, che viene introdotta nella serratura.

⁷ Come già in II 1 (cfr. *supra*, Atto secondo, p. 68, n. 3), Graziuolo tenta, con effetti di modesta comicità, il gioco linguistico tipico del genere commedia.

⁸ Prosegue la metafora erotica della battuta precedente pronunciata da Stoppino.

⁹ Ulteriore metafora sessuale.

¹⁰ Anche *podere e terreno* sono da leggersi come doppi sensi erotici.

¹¹ L'invito al godimento dei piaceri si collega all'auspicio, espresso da Stoppino due battute più sopra, che Brunetta non si conservi inutilmente. Come segnalato da M. L. Doglio, la prima parte della frase volge al negativo il famoso proverbio *Chi la fa l'aspetti*, aggiungendovi, «in fila, a mo' di successione seriale» (cfr. Ead., *Note a G. DEL CARRETTO, Li sei contenti*, cit., p. 50) gli altri due detti proverbiali *faccia chi può* e *ogni pentir dà doglia*. Un'accumulazione di proverbi si era già avuta in II 1 (cfr. Atto secondo, p. 68, n. 6).

GRA. Ho inteso pienamente come passano le cose de la casa di mio patrone. Parmi che tutti siam macchiati d'una pece¹². Or lasciamo andare: chi gode goda e chi tribola triboli¹³. Ma veggio là Crocetto che se ne va molto in fretta e credo che vada dal patrone. Voglio chiamarlo che mi aspetti: Crocetto, Crocetto non odi? Aspettami! Poiché non m'ode e finge di non udirmi vo' lasciarlo andare, a sua posta¹⁴, per quella strada e io me ne andrò pian piano per quest'altra dove il patrone la più parte¹⁵ ne suol venire.

CRO. Parmi un'ora mill'anni¹⁶ ch'io giunga dal patrone acciò che gli narri le gentilezze di Iulia, sua moglie e la fede che gli serve e ricordargli che tenga ben caro il suo fidel Graziuolo, perché il merita¹⁷. Ma spero di trovarlo a mano a mano¹⁸.

Scena quarta

IULIA *patrona* e BRUNETTA ancella

IUL. Ho pur fatto contento il tuo Graziuolo e più non sospirerà.

BRU. Ben faceste, madonna, e vi sarà fedele e secreto. Ma nel tempo che voi trovaste in camera vi sopragionse Cristina, la quale ha dimandato assai di voi e voleva pur venir ne la vostra camera, ma le dissi che voi dormivate e quasi si è maravigliata di questo vostro dormire di mezzogiorno.

¹² *Essere macchiati d'una pece* è espressione proverbiale (talvolta in uso ancora oggi) che significa *avere gli stessi difetti*. Doglio scrive: «È citazione dal PETRARCA, *Trionfi. Trionfo d'amore*, III, 99 che siamo tutti macchiati d'una pece» (cfr. Ead., *Note* a G. DEL CARRETTO, *Li sei contenti*, cit., p. 50).

¹³ «Con felice inversione parodica è qui mutato il proverbio toscano “chi gode muore e chi patisce stenta”» (cfr. *ibidem*).

¹⁴ *A sua posta*: a suo piacere, come vuole.

¹⁵ *La più parte*: la maggior parte delle volte.

¹⁶ La medesima espressione si trova nel *Formicone* in V 2 (nella forma «M'è parso un'ora mille anni», invece, in IV 1).

¹⁷ Naturalmente l'intera espressione è ironica.

¹⁸ *A mano mano*: vale anche *prontamente*.

IUL. Per mia fé, non mi mancava altro¹⁹ se non che fusse entrata e m'avesse colta, che la sarebbe stata assai a dirlo a mio marito²⁰, ma facesti bene a tenerla fuora. Dove poi è andata ella?

BRU. In sala, a fare un certo suo lavoro, secondo che m'ha detto²¹.

IUL. Ora andiamo un poco nel giardino a spasso, ch'io son mezza fastidita.

BRU. Avete forse voi temuta la giostra²²?

IUL. Questi sono pure de' tuoi soliti ragionamenti.

BRU. Andiamo.

Scena quinta

GRAZIUOLO solo, per strada

Questo è pur gran fatto che non sappia trovar questo mio patrone. Non ho lasciato chiasso²³ per la città, dove è consueto stare, che non l'abbia ben cerco. Se fosse stato un ago l'arei trovato; credo che sia fatto invisibile. Cercarollo ancora da quest'altro canto de la terra; se 'l troverò, a la buon'ora, se non io tornerò a casa dove l'aspetterò insino che venga, che mi rendo certo non debba indugiare.

Scena sesta

IULIA e BRUNETTA

¹⁹ *Per mia... altro*: Veramente ci sarebbe mancato.

²⁰ *La sarebbe... marito*: Avrebbe impiegato molto a raccontarlo a mio marito. Ovviamente è un'espressione ironica. In effetti Cristina, appena scoperta la relazione tra Iulia e Graziuolo, ha invitato Crocetto a riferire ogni cosa a Mastallone (cfr. III 3).

²¹ *Secondo... detto*: a quanto ha detto.

²² *Giostra*: Naturalmente è metafora per l'incontro erotico appena avuto con Graziuolo.

²³ *Chiasso*: postribolo.

IUL. Non mi posso trar del cuore quel atto c'ha usato mio marito con quella cattivella²⁴ di Cristina e sarò costretta, a la fine, di darle tante bastonate, in presenza di lui, che la lascerò per morta²⁵.

BRU. Voi mi fate ridere. E non pensate di voi? Ma ditemi: vorresti voi che vostro marito battesse Graziuolo per voi, in vostra presenza? Però²⁶ temprate la vostra colera che ora non è tempo di mostrarvi corucciata e aspettate l'ora che la trovate in fallo e allora avrete giusta causa di dolervi con vostro marito.

IUL. Così dispongo di fare e questo è il meglio.

Scena settima

MASTALLONE accompagnato da CROCETTO

MAS. Che non fa la fortuna²⁷? Oggi ho avuta una buona nuova e un'altra trista: la buona, per essermi rappacificato con la Cristina e fattala tornare a casa, la trista è per quello c'ho inteso de la landra²⁸ di mia mogliera che sia traboccata²⁹ con un suo servo e ha lasciato me per lui. Me, dico, che ben la tratto di notte e di dì, me che non le manco del debito che si conviene³⁰. Ben si dice che l'amore è ceco³¹, che non guarda dove si mette. Io sto in dubbio de' casi mei: s'io parlo è male, se taccio è peggio, se l'attosco³² mi scuopro per becco publico, se non le accurto³³ la vita m'allungo le corna; insomma, io non so quel che mi faccia. Se parlo io scandelezo³⁴ me e lei, e la vergogna sarà comune, oltre che la facultà è quasi tutta sua dote e volendo mi può

²⁴ *Cattivella*: Meschina.

²⁵ Benché in questo contesto si incroci con una personale vendetta legata alla gelosia, si presenta qui il tema classico delle punizioni corporali inflitte ai servi, tipico della commedia.

²⁶ *Però*: perciò.

²⁷ Il tema della fortuna viene affrontato da Nicolò Franco, come si è visto, nella lettera dedicatoria.

²⁸ *Landra*: squaldrina.

²⁹ *Trabocata*: cfr. *supra*, Atto terzo, p. 84, n. 38.

³⁰ Come già Iulia, che sembra dimenticare le proprie colpe nel momento di accusare il marito, allo stesso modo Mastallone sulle prime dipinge la propria condotta in modo non veritiero.

³¹ Sul tema dell'amore cieco si erano già espresse Iulia e Brunetta in I 2 (cfr. *supra*, Atto primo, p. 63, n. 16) e Cristina in III 3 (cfr. *supra*, Atto terzo, p. 85, n. 40).

³² *Attosco*: avveleno.

³³ *Accurto la vita*: accorcio la vita. La uccido.

³⁴ *Scandalezo*: cfr. *supra*, *Argomento*, p. 59, n. 3.

lasciar nudo e crudo³⁵. Se tacerò scoppio di doglia³⁶. Tanto è ch'io non so che partito ne debba prendere. Pure, quando ho ben pensato, trovo esser menor male il tacere e finger di non intenderlo e tanto più che, a dir il vero, ancora io le fo le fusa torte³⁷ e la tratto come mi tratta³⁸ e so, se parlassi seco di questo, non lascierebbe di far a suo modo. Orsù, dunque, chi ne può far ne faccia³⁹ e con questo me ne vo a casa per solazzare⁴⁰ anch'io con Cristina. Crocetto, vattene avanti e dirai a Cristina che si trovi nel camerino.

CRO. Così farò.

Scena ottava

STOPPINO e GRAZIUOLO

[STO.] Gran parte del giorno è già passata e dopo ch'io m'ho fatto tagliar le calze delibero d'andar a casa di Mastallone e aspettar l'ora de la cena, che mi sento già venir gran fame e spero di cavarmela questa sera; oltre ch'io vederò la mia cara Brunetta e, se potrò, le dirò qualche parola. E vo' veder con Iulia se sarà contenta di darmela per moglie, che quanto per Mastallone

³⁵ Sarà la stessa Iulia a rinfacciargli la sproporzione delle loro facoltà economiche, quando lo affronterà circa il tradimento (IV 9).

³⁶ Cfr. *Dec VIII 8*: «Il Zeppa [...] vide la sua moglie e Spinelloccio così abbracciati andarsene in camera e in quella serrarsi; di che egli si turbò forte. Ma conoscendo che per far romore né per altro la sua ingiuria non ne diveniva minore, anzi ne cresceva la vergogna, si diede a pensar che vendetta di questa cosa dovesse fare» (G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 978). In merito a questa ripresa del *Decameron* cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 47. Il tema del celare gli scandali per preservare l'onore è presente già nei testi della commedia umanistica: cfr. ad esempio, nella *Philogenia*, la prima reazione del padre di Philogenia quando scopre che la figlia è fuggita di casa: «Dicam: primum cautio nobis sit, ne qua exeat. Si quis roget ubi sit, quid faciat, egram simulemus, neque ullum sinamus visendi causa ad hanc accedere et id nobis in primis ab ypocraticis traditum esse preceptum attestemur, propter genus morbi et qualitatem malam. Interea perquiram diligenter et accurate, omni denique indagine perscrutabor quo adducta esse possit» («Prima di tutto, bisogna che la verità non esca da queste pareti. Se qualcuno domandasse dov'è, fingeremo che sia malata, non diamo a nessuno il permesso di vederla, dicendo che i medici hanno ordinato così perché la malattia è infettiva. Intanto io farò ricerche accurate, e cercherò di scoprire in ogni modo dove l'hanno condotta.» Cfr. U. PARMENSIS, *Philogenia*, cit., pp. 200-01).

³⁷ *Fo le fusa torte*: la tradisco.

³⁸ Cfr. anche questo passo con *Dec VIII 8*: «Spinelloccio [...] una grandissima pezza sentì tal dolore, che pareva che morisse; e se non fosse che egli temeva di Zeppa, egli avrebbe detta alla moglie una gran villania così rinchiuso come era. Poi, pur ripensandosi che da lui era la villania incominciata e che il Zeppa aveva ragione di far ciò che egli faceva e che verso di lui umanamente e come compagno s'era portato, seco stesso disse di voler essere più che mai amico del Zeppa, quando volesse» (cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 981). Le riflessioni di Spinelloccio sul comportamento dell'amico divengono, in bocca a Mastallone, considerazioni sul contegno della moglie Iulia.

³⁹ L'invito a godere quando si può, a non sprecare le occasioni, ricorre nell'intera commedia.

⁴⁰ *Sollazzare*: cfr. *supra*, Atto secondo, p. 70, n. 14.

son certo che si contenta. Ma veggio venire in fretta il buon Graziuolo; voglio aspettarlo e intender da lui donde viene. Buon vespro, Graziuolo mio.

GRA. Dio ti contenti, Stoppino caro. Dove ne vai?

STO. Vo da tuo patrone e credo che sia in casa, perché poco è che 'l lasciai in piazza e mi disse che era per ritornarsene e io me ne andai in un mio servizio. Ma tu, donde veni?

GRA. Vengo di piazza, e sono andato in molti luoghi per trovarlo, ma mai non l'ho saputo trovare e così me ne torno a casa.

STO. Molto mi pari polito e galante e con calze e con barba: dubbito che non sii innamorato.

GRA. Questo è di costume mio. E di quel poco ch'io guadagno cerco [vestir]mi onorevolmente.

STO. Dico che dubbito che tu non sii innamorato, che ti veggio pallido⁴¹ più del [solito].

GRA. Potrebbe ben essere perché son secco.

STO. Oh, non dir così. Amore trova partito per ogni luoco.

GRA. Insino a qui io no 'l trovo, che le donne gli vogliono ricchi e belli.

STO. Sia come si voglia: se tu 'l sei, mi piace, se no 'l sei, Amore ti dia ventura⁴².

GRA. Io ne sarei contento.

STO. Andiamo dentro.

GRA. Andiamo che ti seguo.

Scena nona

IULIA, MASTALLONE [e CROCETTO]⁴³

⁴¹ L'impallidire per amore è un *topos* della lirica d'amore.

⁴² *Ventura*: fortuna.

⁴³ Aggiungo l'indicazione del personaggio di Crocetto, che manca nella cinquecentina e nell'edizione di Doglio.

IUL. Ahi falso, iniquo e perfido uomo, a questo modo mi tratti? Ahi, scelerato adultero, a questo modo, per una vil massaruzza, io son lasciata? A questo modo me dispreggi? Me, dico, quale posso comparere, per la Dio grazia, fra le belle e meglio io per donna che tu per uomo? Me, dico, che t'ho tolto da lo spedale, che se io non veniva, del che me ne pento, in casa tua tu ti potevi morir di fame⁴⁴. Ahi, Dio, come patirò tanta inguria?

MAS. Deh, non ti crucciare anima mia.

[IUL.] [Io che] ti ho <.....> pur ascon[derti] <....>farti.

MAS. C[onosc]o aver peccato e pregoti che mi perdoni, che 'l poco lume di ragione e il molto desio me ci hanno indotto.

IUL. Non so pensar che beltà, che grazia, che virtù siano in quella cattivella, che tu debbi lasciare me per una villana, per una povera e per una disgraziata.

MAS. Ecci altro da dirti se non che ho fallito⁴⁵?

IUL. Mastallone ti chiamano le genti per nome, ma non l'hanno bene inteso che non Mastallone, ma Malstallone ti vo' chiamare che invece di me, tenera giovenetta, abbi cercato una giomenta, anzi una brutta cavalla che fino ai frati l'avriano a schivo⁴⁶, che se la mi viene per le mani, io la pelerò sì bene che non le lascierò un pelo addosso.

MAS. Quello son io che merito castigo, non ella ch'io l'ho costretta al male.

IUL. Tanto più, sciagurata me, hommi a lamentare di te⁴⁷ ingrato, di te malvaggio, di te perfido, di te tristo⁴⁸.

MAS. Deh non più, di grazia, cara Iulia e renditi certa che se fallo⁴⁹ mai più, son contento che tu m'uccidi.

⁴⁴ Cfr. le considerazioni di Mastallone in merito in IV 7.

⁴⁵ *Fallito*: sbagliato.

⁴⁶ L'ironia sui costumi ecclesiastici, com'è notissimo, era fortemente presente sia nella commedia umanistica che nella tradizione novellistica tre-quattrocentesca.

⁴⁷ *Hommi a lamentare di te*: ho da lamentarmi di te.

⁴⁸ *Tristo*: crudele.

⁴⁹ *Fallo*: cfr. *supra*, n. 45.

- IUL. Io non mi curo di te, né ti voglio per amico, né per marito, né per ben volente⁵⁰ ch'io son certa che se m'hai rotta la fede una volta, me la romperai tante quante te ne verrà volontà⁵¹.
- MAS. Un sol remedio trovo a purgare il mio fallo⁵² per soverchio furore e a farti certo ch'io non sono per romperti mai più fede.
- IUL. E che rimedio sarà egli, trist'uomo⁵³?
- MAS. Ecci da far altro che castrarmi, ne la malora?
- IUL. Ahi, mastino⁵⁴, sopra la vergogna le beffe?
- MAS. Io vi dico che non son beffe e ch'io delibero farmi castrare. Vorrò vedere se avrai più sospetto de' casi miei.
- IUL. Or va' in malora, va'. Questa è la menda de l'error tuo? E con queste favole mi vieni inanzi?⁵⁵
- MAS. Tosto il vedrai. Vien qua Crocetto, vattene in piazza al barbiere⁵⁶ che si chiama Bertuccio, che ha quel banco con tante braghe⁵⁷ e con tanti ferri e digli, per mia parte, che per buon rispetto⁵⁸ conviene⁵⁹ mi faccia castrare e che non tardi a venire con tutti quelli stromenti che ci bisognano e che sarà ben pagato.
- CRO. Patrone io vi vo e farò sì ch'egli venga.
- MAS. [Ti dico che mi troverò] ne la sala e con questa [promessa] da te mi parto come uomo [afflitto] poiché pace non posso avere.
- IUL. Vattene a posta tua, che Dio ti dia tanti tormenti quanti ne hai dati a me.

⁵⁰ *Per ben volente*: come qualcuno che mi mostra affetto, amante.

⁵¹ Cfr. lo scambio di battute tra Scintilla e Brachus subito dopo la scoperta dell'infedeltà di Scintilla in *Cauteriarum* III 7: «BRA. Quam cito hanc tibi pepercissem, alia maiora parasses. SCI. Si unquam alia commisero, me occidito!» («BRA. Non farò in tempo a perdonarti, che mi preparerai altre sorprese. SCI. Che mi si uccida, se mai commetterò un altro peccato!»). Cfr. A. BARZIZZAE, *Comedia Cauteriarum*, cit., pp. 522-23.)

⁵² *Fallo*: cfr. supra, n. 45.

⁵³ *Trist'uomo*: Uomo malvagio.

⁵⁴ *Mastino*: maligno, malvagio.

⁵⁵ Sull'utilizzo del termine favola cfr. *Introduzione*, p. 40, n. 69.

⁵⁶ Sarà appena il caso di ricordare come anticamente il barbiere esercitasse anche la bassa chirurgia (ad esempio salassi, asportazione di denti e vari interventi di modesta entità).

⁵⁷ *Braghe*: cavi, catene.

⁵⁸ *Per buon rispetto*: per precauzione.

⁵⁹ *Conviene*: è necessario.

MAS. Non so⁶⁰ più gran tormenti di quelli ch'io sono ora per patire, ma non diciamo più parole, tu vedrai tosto se sarà vero.

IUL. E io volentieri mi vi troverò.

⁶⁰ *Non so*: non conosco.

ATTO QUINTO

Scena prima

IULIA e BRUNETTA

IUL. Che ti par del valent'uomo del nostro non Mastallone ma Malstallone¹?

BRU. Parmi che sia un buon stallone e non mal stallone, quando non pur² attende a coprire³ voi, ma Cristina ancora.

IUL. Come? Sarei mai una cavalla⁴ da esser coperta da un stallone?

BRU. Non dico che siate cavalla, ma una giovane graziosa, che le cavalle sono robbe da frati⁵.

IUL. Parti ch'io gli abbia lavato il capo?

BRU. Sì, d'altra cosa che di sapone e d'altra sorte⁶ che non gliene ha lavato la Cristina.

IUL. Gliene ho detto di quelle che, s'ha discrezione, le può ben tenere a mente e legate al dito.

BRU. A la fede sì e davantaggio⁷; e voi siete una mala corucciata e avrebbe voluto esser sotterra, tanto l'avete [stordito].

IUL. Credi tu che si farà castrar come [dice?]

¹ Iulia riprende ciò che ha detto al marito in IV 9. Cfr. *supra*, Atto quarto, p. 93.

² *Pur*: solo.

³ *Coprire*: negli accoppiamenti animali, indica il montare la femmina.

⁴ Riprende quanto detto in IV 9. Cfr. *supra*, Atto quarto, p. 93.

⁵ Oltre ad una generica allusione ai costumi ecclesiastici corrotti, pare esplicito riferimento a *Decameron IX 10*: «Donno Gianni a istanzia di compar Pietro fa lo 'ncantesimo per far diventare la moglie una cavalla; e quando viene ad appiccar la coda, compar Pietro dicendo che non vi voleva coda guasta tutto lo 'ncantamento» (cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 1100). L'individuazione è già in DOGLIO (cfr. Ead., *Note a G. DEL CARRETTO, Li sei contenti*, cit., p. 51).

⁶ *D'altra sorte*: in modo ben diverso.

⁷ *Davantaggio*: di più.

BRU. Credo di sì, che 'l conosco uomo di tanto affare⁸ che farebbe assai peggio.

IUL. O Cristo, vorrei vederlo!

BRU. Voi lo vedrete, forse, a vostro costo.

IUL. Che n'ho io a fare?

BRU. Che vorreste far d'un capone⁹ nel vostro letto?

IUL. M'ha fatto tanto oltraggio che non pur¹⁰ lo vorrei veder castrato, ma morto per avermi cambiata per una fante.

BRU. Madonna a perdonar vada. Ponetevi la mano sul petto ed esaminatemi la coscienza. Ditemi: e voi, come l'avete trattato questo buon uomo di vostro marito? Non l'avete voi fatto un montone¹¹ e a mano a mano un capone?

IUL. Che vuoi tu dire per questo?

BRU. Voglio dire che non manco avete fatto con Graziuolo quanto egli ha fatto con Cristina. Ed esaminatemi un poco fra voi se vorreste esser castrata per tal fallo. Come consentite, voi, ch'egli si faccia castrare?

IUL. Questo è buono e ti ho a rifare¹². Chi è stato causa ch'io abbia consentito a Graziuolo se non tu stessa? E che dirò io di te e di Stoppino [che fate] l'amore insieme e pare non vi conoscate?

BRU. La mosca vi è già salita sul naso e ben mi dubbitava di farvi corruciare, ma l'ho detto a securtà¹³ e a buon fine come quella che vorei vedervi in pace con vostro marito e non star seco tanto sdegnata, né comportare che si lasci castrare, perché n'arete di bisogno ancora.

IUL. Non mi corrucio mica. E se dici da burla, io dico da scherzo.

⁸ Tanto affare: astuto.

⁹ Ancora una metafora sessuale animale. Si ricordi che il cappone è un galletto castrato in età giovanile perché ingrassi maggiormente e più velocemente

¹⁰ *Pur*: cfr. *supra*, p. 96, n. 2.

¹¹ Il parallelo col mondo animale prosegue. Il montone è tradizionalmente associato alla stoltezza e spesso il termine vale proprio *stolto* (cfr. *Dec.* III 3; V 1; VI 8; VII 5), anche in relazione al subire un tradimento. In questo caso, dunque, vuol dire *becco*. Su questa obiezione di Brunetta e più in generale sulla sua *saggezza*: cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 45.

¹² *Questo è ... a rifare*: questa è buona e ora mi rifaccio, ora ti sistemo io.

¹³ *A securtà*: con franchezza.

BRU. O da burla o da dovero, io ve l'ho pur detto e voi, parimente, m'avete tocca¹⁴ ne l'onore. Ma ben vo' dirvi una cosa: che oggi è un tempo che la vergogna è come il gratiglio¹⁵ che gli è chi 'l teme e chi non, ma la più parte de la gente no 'l teme e si serra gli occhi purché si possa conseguire un suo appetitto e per questo io voglio concludere che non debbiate patire che vostro marito si castri e che voi ancora non lasciate di solazzare talora.

IUL. Delibero vederlo e aspetto che 'l maestro sia gionto.

BRU. Aspettiamo qua che tosto sarà l'ora.

IUL. Che cosa è di quella capestrella¹⁶ di Cristina?

BRU. La se n'è fuggita di casa per schifare¹⁷ il furor vostro.

IUL. Ha fatto bene, che se m'incappa [tra i piedi] guai a lei.

Scena seconda

MASTALLONE, STOPPINO e GRAZIUOLO

MAS. Graziuolo, va' su la strada e per vedere quando Crocetto verrà con mastro Bertuccio castratore.

GRA. Così farò e starò ad aspettarlo in strada.

MAS. Poiché Graziuolo è partito, mandato fuora a posta fatta¹⁸ acciò non oda le parole nostre, che ti par de la nostra Iulia? So come ella è buona¹⁹ se si crede che mi debba far tagliare di ferro²⁰,

¹⁴ *Tocca*: toccata.

¹⁵ Doglio individua che *gratiglio*, più che per *graticola* in senso proprio, vale qui *carcere*, secondo un uso popolare. Cfr. Ead., *Note* a G. DEL CARRETTO, *Li sei contenti*, cit., p. 51.

¹⁶ *Capestrella*: Il capestro è la corda usata per l'impiccagione e, per estensione, la forca. Uno dei più frequenti impropri indirizzati dai padroni ai servi nella commedia classica è proprio *attrezzo da forca*, *arnese da forca*. Credo che *capestrella* vada intesa qui in questo senso.

¹⁷ *Schifar*: evitare.

¹⁸ *A posta fatta*: intenzionalmente. Avviene qui il contrario di ciò che si verifica nella commedia classica, dove i discorsi privati si fanno in strada, a beneficio degli spettatori (come ad esempio accade in V 5).

¹⁹ *Buona*: ingenua.

²⁰ *Tagliar di ferro*: castrare.

come d'altro taglio ho tagliata Cristina, che meglio meritarebbe di esser tagliata de' ferri di maestro Bertuccio che del taglio che l'ha tagliata il buon Graziuolo, tagliatore di essa donna mia e tagliator di tavola²¹.

STO. Saresti ben sciocco se, a posta di tua mogliera²², ti volessi far tagliare di ferro per aver tagliata Cristina e lasciar lei salva e non tagliata, per essere stata tagliata dal tuo Graziuolo²³.

MAS. Che abbiamo adunque a fare sopra questo mio castramento?

STO. Parmi che tu parli al castratore in presenza mia²⁴, avanti che mandi per Iulia e che gli dichi che tu fingerai de farti castrare e che esso mostri di voler far l'officio, legandoti sopra una tavola, [e pronto] ti legh[erà] e che guardi che non ci ordin di ferire secondo l'occorenza²⁵, che gli <..... > accennerò quello ch'avrà a fare. In quel tempo noi vedremo come si porterà²⁶ teco la Iulia.

MAS. Questa è buona proposta e hai bene squadrato l'animo mio²⁷. E come venga, parlerai con esso e fa' per mia parte il mezzano²⁸ e guarda che niuno ti senta.

STO. Lascia fare a me che ti farò buon tenore²⁹. Ma eccoti venir Graziuolo in fretta.

MAS. Lascia 'l venire.

²¹ La metafora erotica col verbo *tagliare* si riallaccia all'espressione utilizzata da Brunetta in I 2, quando suggerisce a Iulia di farsi servire di coppa e di coltello da Graziuolo. Cfr. *supra*, Atto primo, p. 64, n. 24. Mastallone infatti definisce il servo «tagliatore di essa donna mia e tagliator di tavola».

²² *A posta di tua mogliera*: per volere di tua moglie.

²³ Anche in questa scena si avverte il gusto per il gioco verbale tipico della commedia, come già in I 2 (cfr. *supra*, Atto primo, p. 61, n. 7), II 1 (cfr. *supra*, Atto secondo, p. 68 n. 3) e IV 7 (cfr. *supra*, Atto quarto, p. 87, n. 7).

²⁴ L'espressione «in presenza mia» evidenzia come il ruolo organizzativo venga assolto dal parassita. Addirittura, poche righe più avanti, Mastallone invita Stoppino a trattare in prima persona con Maestro Bertuccio, conferendogli totale potere decisionale. Su questo tema, però, cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 45.

²⁵ *Ti legh[erà] e che guardi che non ci ordin di ferire secondo l'occorenza*: e che, in quella situazione, stia attento a non tagliarti effettivamente.

²⁶ *Portarà*: comporterà.

²⁷ *Hai bene squadrato l'animo mio*: hai ben compreso ed esposto le mie intenzioni, il mio volere.

²⁸ *Mezzano*: intermediario.

²⁹ *Buon tenore*: cfr. *supra*, Atto secondo, p. 69, n. 10.

Scena terza

GRAZIUOLO, MASTALLONE, MAESTRO BERTUCCIO e CROCETTO

GRA. Patrone, son stato a tener mente³⁰ se maestro Bertuccio veniva e l'ho veduto che viene con Crocetto e sarà qui incontanente³¹.

MAS. Venga al piacer suo ma, in questo mezzo, fa' stendere quella tavola.

GRAZ. Vomene a far ciò che mi comandi, ma eccoti il maestro.

BER. Dio ti faccia contento, Mastallone mio, se ne hai di bisogno.

MAS. Dio il faccia che ben ne ho di bisogno. Crocetto va' da Iulia e dille che se ne venga che 'l maestro è venuto <> avanti che sia più <.....>.

CRO. Patrone, io vo per essa. Ma ecco che la viene con la Brunetta.

Scena quarta

IULIA, BRUNETTA, MASTALLONE, STOPPINO e il MAESTRO

IUL. Oh, oh maestro, voi siete venuto!

BER. Al piacer vostro, madonna.

IUL. Mio marito ha deliberato, per bon rispetto³², di farsi castrare e servar castità e a me la fede che tante volte m'ha rotta.

³⁰ *Tener mente*: guardare attentamente.

³¹ *Incontanente*: subito, prestissimo.

³² *Buon rispetto*: cfr. *supra*, Atto quarto, p. 94, n. 58.

MAS. Lasciamo queste parole. Stoppino, sollecita Graziuolo che porti il desco³³ e mena teco maestro Bertuccio e guarda con lui se egli è al nostro proposito e farai quel che ho detto.

STO. Non ti curare che faremo bene ogni cosa, ma fra questo mezzo distringati³⁴ e tirati giù le calze.

MAS. Così farò. Tu Brunetta, recami quella corda e quegli legami che sono in quel cantone.

BRU. Sarà fatto.

MAS. Voglio pur contentar questa Iulia.

IUL. Non ti vo' fare altra risposta.

Scena quinta

STOPPINO e MAESTRO BERTUCCIO

STO. Poiché noi siamo qui fuori, né v'è chi ci ascolta <.....> come l'abbia <.....> Mastallone e così saper dei, come accade agli uomini, quai sono di carne e [d'ossa che] Mastallone ha rotta la fede a Iulia, sua mogliera e giacendo con Cristina, sua ancella, è stato colto da lei, la quale, per tal atto, gitta fuoco per tutto e non si può dar pace e non vole vivo questo povero suo marito, il quale, per mitigarla, gli ha detto di farsi castrare per più non incorrere in tale errore. E la moglie pare, com'è sdegnata, che ne sia contenta; ma non so poi nel secreto se ella sia di tal animo. Per il che ti dico, per parte di Mastallone, che mostri di far tutte l'opre e di adoprare tutti i tuoi ferri e stromenti per far l'efetto, ma guarda che tu non lo tocchi col coltello, né con ferro tagliente e se egli ti dirà che tu facci l'officio tuo, mostra di farlo ma tieni le mani a te.

BER. Lasciami fare che t'ho inteso e farò bene il gioco.

STO. Eccoti qui dieci fiorini d'oro ch'egli ti dona e fanne buona ciera³⁵ per amor suo.

³³ Oltre che mensa, anche panca in uso per la vendita, in particolare quella dove i macellai tagliavano la carne.

³⁴ *Distringati*: allentati i lacci (per poterti spogliare).

³⁵ *Fanne buona ciera*: accettali volentieri.

BER. Io lo ringrazio molto; or entriamo dove sta Mastallone con la consorte.

Scena sesta

MASTALLONE, MASTRO BERTUCCIO, STOPPINO, GRAZIUOLO, IULIA e BRUNETTA

MAS. Orsù, mastro, ecco[mi ne le tue mani] per farmi castrare³⁶. Io confido che tu mi servirai bene.

BER. Io ti vo' servir bene e senza doglia del mastro.

STO. Se forse no 'l servessi bene, noi castraremo te.

BER. Sarò contento di portar questa pena si no 'l farò. Voi servi stendete la tavola e apparecchiatemi la corda con legami.

GRA. Eccoti apparichata la tavola.

BER. Stoppino, aiutalo a distendere³⁷ sopra essa.

MAS. Eccomi steso e apparecchiato al tormento. Maledetta sia Cristina che troppo mi ha fatto alzar la cresta³⁸ e che per sì poco dolce mi darà tanto amaro. E maladetto sia quel primo di ch'io volli mogliera al mondo³⁹.

IUL. A quest'ora ti penti, uomo lascivissimo e bestiale?

MAS. Se ho fatto il male ne porto la pena.

STO. Maestro, eccoti i legami; guarda come tu vuoi legarlo.

³⁶ Per l'analisi di questa scena cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 50 sgg.

³⁷ *Distendere*: distendersi (riferito a Mastallone).

³⁸ Nuovo parallelo col mondo animale. Il gallo e i volatili in generale nel momento del corteggiamento e in quello dello scontro con un altro esemplare, inturgidiscono la cresta e il bargiglio (caratteristica a cui deriva l'espressione *alzare la cresta*). Qui, questa espressione usata da Mastallone ha una valenza soprattutto sessuale.

³⁹ Tranne che in questa scena (dove sono connessi alla disperata situazione in cui, apparentemente, si trova Mastallone), mancano ne *Li sei contenti* i commenti misogini che tradizionalmente si rintracciano nelle commedie, in quelle classiche come nelle moderne.

BER. Piglia quella corda da un lato e legalo bene al traverso.

STO. Eccolo legato; e poi che vuoi ch'io faccia?

[BER.] <.....>accia e tu Stoppino con n[odi serralo] e stringi ben forte.

[MAS. Mi] torchiate talmente che mi fate male.

[BER. Usate] discrezione a lo stringerlo.

MAS. Non tirate più che son ben legato.

BER. Or datemi quel torchietto prima.

MAS. Ahi Dio! Che non fussero mai nate le donne al mondo!

BER. Non dubitare, che tantosto⁴⁰ ti spediremo⁴¹.

MAS. Ahi, Iulia cruda⁴²! Dammi pazienza, o Dio!

BER. Alzateli un poco la camiscia.

STO. Eccola alzata.

MAS. Ahi Iulia, sei pur contenta? Ecco che non più ti dorrai degli inganni miei, eccoti sazia del mio male. Ma col tempo t'avederai del tuo errore.

BRU. Deh, madonna, bastavi il cuore di vederlo con gli occhi vostri? Credete a me, che ve ne pentirete un giorno!

IUL. Che voi che gli faccia se egli vuol così?

MAS. Orsù mastro, fa' l'officio tuo.

BER. Stoppino, tien fermo da quel lato il torchietto e lo stringerai quando te 'l dirò.

STO. Eccolo fermo dal mio canto.

⁴⁰ *Tantosto*: subito.

⁴¹ *Spediremo*: scioglieremo, libereremo.

⁴² *Cruda*: spietata, crudele.

- BER. Tu Graziuolo, arrota bene quel coltello su quella costa acciò che <.....>ori diventi.
- GRA. Il fo <.....>.
- IUL. Brunetta, che vada a la malora, da che non mi basta l'animo di vederlo.
- BRU. Deh, madonna, no 'l comportiate che v'è pur marito.
- IUL. Orsù maestro, tenete le mani indietro che non vo' che lo tormentiate; e più tosto il voglio tristo⁴³ gallo che buon capone⁴⁴.
- MAS. Non perder tempo, maestro mio, e fa' pure ciò che hai a fare. Io mi delibero de castigare chiunque ha fallito.
- BER. Io il farò, da che vuoi così.
- IUL. Non fate, non fate vi dico, maestro, e tenete le mani a voi.
- MAS. Fate, vi dico, e non guardiate a lei altrimenti.
- IUL. Io dico che lasciate così.
- MAS. Deh, spacciatevi⁴⁵ ormai, né mi tenete più a bada⁴⁶.
- BER. Vedete tutti che la m'impedisce le mani.
- MAS. Io dico che non guardiate a le sue parole.
- BER. Orsù a le mani, a nome di san Capone⁴⁷; aiutami, Stoppino e sta' attento a quello che ti dico.
- STO. Eccomi, ch'io non manco.
- IUL. Maestro, se voi non tenete le mani in [dietro vedrete] che questo coltellazzo nel volto [vi scaglio e voi tene]tevi adietro e sciogliete [i legami] che la sua consorte così vuole.
- BER. [No, se Mastallone non] comanderà che a posta sua⁴⁸ vi [sia sleg]ato.

⁴³ *Tristo*: Cfr. *supra*, Atto quarto, p. 93, n. 48.

⁴⁴ Entrambe le metafore erotiche sono già state utilizzate. Cfr. *supra*, Atto quinto, p. 102, n. 38 e p. 97, n. 9.

⁴⁵ *Spacciatevi*: sbrigatevi.

⁴⁶ *A bada*: in attesa.

⁴⁷ *San Capone*: prosegue l'ironia sulla castrazione.

⁴⁸ A sua posta: per suo volere.

- IUL. Vi dico che lo sciogliate e faccia, a sua malora, ciò che gli piace. Debbo io fare i mariti che sieno casti? Ma mio danno se non provveggo. Mastallone, Mastallone, s'io non ti rendo diece per cento, di' mal di me.
- MAS. Poiché tu vuoi così e m'accenni ch'io faccia quanto mi piace e io, anche, ti do licenza che tu faccia quanto ti piace, datti pure buon tempo⁴⁹ con Graziuolo, ch'io me 'l darò con Cristina e sia da qui inanzi comunanza di quanto c'è e per ciò, non altro, e ciò che è fatto sia fatto⁵⁰.
- STO. Questa è la via da star bene insieme e venga il cancaro a tanto onore.
- BER. Così è da fare e, con vostra licenza, io lo scioglio da questa tavola.
- IUL. Brunetta, aiutalo acciò che tosto sia disciolto e così, in segno di pace, io ti bascio.
- MAS. Gran mercé, moglie cara, e io te ne rendo un altro.
- [BER.]<.....> [son stato] pagato senza [far l'ufficio mio] <.....> [pazie] nza infino a domani <.....> si sì e mi contento di [voi] e con la pace vi lascio⁵¹.
- STO. Poiché l'uno e l'altro di voi siate d'accordo de farvi servizii e contracambi, vi prego siate contenti che ancora io talvolta possa sollazzare con la Brunetta che tanto amo.
- IUL. Molto volentieri dal canto mio e tu, Mastallone, sii contento che così sia.
- MAS. Sono contentissimo e sei uomo che merti ogni bene e la casa nostra sarà tua insieme con Brunetta e sarà tua moglie, s'ella ti piace.
- STO. Io ne sarò molto contento.
- IUL. E tu, Brunetta, non sarai contenta d'esser sua moglie e di compiacerli?

⁴⁹ *Datti buontempo*: spassatela allegramente.

⁵⁰ Con queste parole di Mastallone viene istituzionalizzata la situazione clandestina delle due coppie Iulia-Graziuolo e Mastallone-Cristina. Cfr. *Dec.* VIII 8: «Spinelloccio [...] disse: «Zeppa, noi siam pari pari, e per ciò che è buono, come tu dicevi dianzi alla mia donna, che noi siamo amici come solevamo e, non essendo tra noi dua niuna altra cosa che le mogli divisa, che noi quelle ancora comunichiamo» (G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., pp. 981-82). Dove l'accordo viene *stipulato* tra i due amici nella novella, qui è invece stabilito tra i due coniugi. Sulla conclusione della vicenda cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 49.

⁵¹ «Il Zeppa fu contento, e nella miglior pace del mondo tutti e quattro desinarono insieme» (cfr. *ivi*, p. 982). La commedia si chiude dunque nel segno di quella pace di marcone che è stata augurata agli spettatori nel prologo.

BRU. Farò quello che voi vorrete, ma conviene che noi mandiamo per Cristina che torni a casa⁵².

IUL. Sarà ben fatto. E che tutti ceniamo insieme e allegramente e dopo cena treschiamo⁵³ un poco.

Scena settima

[MAESTRO BERTUCCIO]

<.....> patrone con Cristina <.....> più de le volte e parimente Iulia con il buon Graziuolo, non più Graziolo ma graziato e graziatissimo per tanta grazia gratis data⁵⁴. E Stoppino prenderà per moglie la sua Brunetta e saranno i sei contenti⁵⁵. Così prego Amor, poiché il furfantello il può fare, che conduca anche voi a le strette di questi termini, senza che andiate più foianando per ogni strada⁵⁶. E con questo, da voi mi parto e dicovi a dio. E a diavolo fra Martino⁵⁷.

IL FINE⁵⁸

⁵² Brunetta mantiene, anche in conclusione della commedia, la sua risolutezza pratica.

⁵³ *Treschiamo*: il verbo *trescare* significava in origine ballare la tresca o il trescone. La tresca indica genericamente un ballo contadinesco caratterizzato da movimenti rapidi di mani e piedi. Con trescone si intende, invece, un ballo contadinesco assai veloce eseguito a coppie (in genere quattro, disposte a quadrato) in cui elemento fondamentale è il continuo scambio della dama. Il verbo ha poi assunto il significato figurato di *ordire macchinazioni e intrighi* e di *avere relazioni amorose illecite*. Anche in *Dec.* VIII 8 la metafora del ballo è utilizzata per indicare l'atto sessuale, attraverso l'espressione «danza trivigiana» (cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 981). In merito cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 48.

⁵⁴ Torna anche in conclusione il gioco linguistico. Ciò che Maestro Bertuccio dice in questa scena si riallaccia a ciò che Graziuolo aveva detto in II 1.

⁵⁵ Un'espressione molto simile si ritroverà nel finale della *Betia*. Come accade in conclusione della novella boccaccesca, anche nel finale dell'opera di Ruzante i quattro personaggi Nale, Zilio, Betia e Tamia decidono per una comunanza delle coppie. Meneghello, solo sulla scena commenta: «Mo, [a] quel che a' vezo, / i cre' far i quatro continti, // e si a' sarón i çinque!» («Perché, a quel che veggio, / essi credono fare i quattro contenti, / e invece saremo i cinque!»). Cfr. RUZANTE, *Betia*, in ID., *Teatro*, Prima edizione completa. Testo, traduzione a fronte e note a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967, pp. 143-509: 508-09.) Zorzi riteneva che il «motivo [...] del [...] collettivismo sessuale» potesse essere arrivato a Ruzante, oltre che dalle fonti novellistiche, anche attraverso la commedia di Galeotto, che riteneva composta nel secondo o terzo decennio del Cinquecento. Cfr. L. Zorzi, *Note alla Betia*, in *ivi*, p. 1360.

⁵⁶ *Foianando*: Vagando in preda alla smania erotica (da *foia*).

⁵⁷ Potrebbe essere un riferimento al monaco citato nel proverbio *Per un punto Martin perse la cappa*. Secondo la tradizione, il monaco Martino, intenzionato ad apporre sulla porta del proprio convento l'iscrizione *Porta patens esto nulli claudatur honesto* («La porta stia aperta: non la si chiuda a nessun uomo onesto»), mise erroneamente un punto dopo la parola *nulli*, trasformando di fatto il significato della frase in: «La porta non si apra per nessuno e si chiuda per l'uomo onesto». A causa delle conseguenze di un errore apparentemente banale, fra Martino non divenne priore. L'ipotesi è proposta anche da Doglio, all'interno di un ventaglio di differenti proposte. Cfr. M. L. DOGLIO, *Note a G. DEL CARRETTO, Li sei contenti*, cit., p. 52.

⁵⁸ È assente la classica forma di congedo sul tipo del *Valete et plaudite*.

Publio Filippo Mantovano

FORMICONE

Introduzione*

1. Identificazione e datazione dell'opera

Approcciarsi al *Formicone* di Publio Filippo Mantovano vuol dire cimentarsi con un testo sul quale pesa l'esiguità delle testimonianze documentarie pervenuteci.

Eppure, per rileggere la commedia oggi, mi pare sia necessario ripartire proprio da quelle scarse notizie d'archivio, riconsiderandole alla luce delle coordinate critiche odierne, profondamente distanti dagli orizzonti in cui si muovevano quegli studiosi della Scuola storica che, per primi, si occuparono di mappare i documenti relativi all'opera¹.

Già Alessandro D'Ancona, infatti, all'interno del suo fondamentale *Origini del teatro italiano*², segnalava l'unica fonte documentaria che – allo stato attuale delle ricerche – risulta sicuramente riferita alla nostra *pièce*. Si tratta di un'epistola inviata da Francesco II Gonzaga a Francesco Vigilio³ il 30 dicembre del 1506:

* Alcune delle riflessioni contenute in questa *Introduzione* hanno già trovato formulazione nei due saggi: STEFANIA GIOVANNA MALLAMACI, *Nel laboratorio teatrale padano: il Formicone di Publio Filippo Mantovano in La commedia italiana. Tradizione e storia*, cit., pp. 60-70 e EAD., "Metamorfosi" a confronto. *Il Formicone: una riscrittura di Apuleio nella commedia di primo Cinquecento*, in corso di pubblicazione in *Le forme del comico*, Atti del XXI Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Firenze, 6-9 settembre 2017), Roma, Adi Editore.

¹ A supporto della prospettiva in cui propongo di rileggere oggi il *Formicone*, mi pare di potermi giovare delle riflessioni sul teatro fiorentino degli inizi del XVI secolo espresse da FRANCESCO BAUSI in *Machiavelli e la commedia fiorentina del primo Cinquecento*, in *Il teatro di Machiavelli*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e Anna Maria Cabrini, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 1-20: 2: «La commedia fiorentina primo-cinquecentesca anteriore e contemporanea a Machiavelli è stata a lungo negletta dagli studiosi, che solo in anni recenti hanno ripreso e riaperto un discorso critico interrotto, in questo come in altri settori, con i contributi e le ricerche della Scuola storica [...]. Con tutto questo, figure come quelle del Nardi, di Lorenzo Strozzi, di Donato Giannotti e di Eufrosino Bonini – per non parlare di quella, decisamente più oscura, di Francesco Leoni – restano tutt'ora ai margini dell'indagine critica, probabilmente a causa del modesto livello artistico delle loro commedie: commedie che nondimeno Machiavelli senza dubbio conosceva, e che di opere come la *Mandragola* e – in minor misura – la *Clizia* costituiscono (accanto alle commedie aristoteliche e alla *Calandria* del Bibbiena) i non trascurabili antecedenti, consentendo di meglio comprenderne talune particolarità». Mi pare interessante segnalare come tra i primi ad aver posto nuova attenzione ai testi ed agli autori citati da Bausi ci sia proprio la stessa Luigina Stefani che riportò alla luce il *Formicone*: cfr. *Tre commedie fiorentine del primo Cinquecento. Amicitia e Due felici rivali di Jacopo Nardi; Iustitia di Eufrosino Bonini*, a cura di Ead., Ferrara-Roma, Gabriele Corbo Editore, 1986.

² A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit.

³ Come si è già ricordato, maestro dello Studio pubblico mantovano. Cfr. *supra*, *Il laboratorio teatrale padano*, p. 12, n. 40 e n. 41.

Ne sarà gratiss.^o che facciati prova di metter in ordine la comedia di Formicone per domenica sera, da essere recitata a questi Rev.^{mi} Cardinali, in la sala del Palazzo della Ragione.⁴

Come è evidente, dalla richiesta è possibile ricavare informazioni di due ordini: una – seppur non incontrovertibile – indicazione d’ambiente, e una datazione, questa invece sicuramente *ante quem*, per la scrittura dell’opera, che risulta dunque certamente già composta allo scadere del 1506. Fu lo stesso D’Ancona a suggerire di integrare queste poche notizie con quelle provenienti da un’altra lettera, conservata anch’essa –come la precedente –nell’Archivio di Stato mantovano e datata 12 novembre 1503. Francesco II questa volta ne è il destinatario e il mittente è sua moglie Isabella d’Este:

Havendo li scolari de m.ro Francesco [Vigilio] de la scola invitado Federigo⁵ ad andar a veder rapresentare una Comedia, che havevano cavata da Apuleo, io ancora con Monsignor [Sigismondo Gonzaga]⁶ e tutta la Corte gli andai. La comedia per el subjecto, compositione et recitanti fu bellina, et seria stata onorevole in una sala grande apparata⁷.

«Dovrebb’essere il *Formicone* di Publio Filippo mantovano, tratto dal nono libro dell’Asino d’oro di Apulejo», commentava D’Ancona trascrivendo la missiva⁸.

Questa ipotesi, benché non sicuramente dimostrabile, se analizzata tenendo conto del contesto risulta invece molto convincente⁹.

⁴ Cfr. A. D’ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, p. 390. L’epistola è conservata presso l’Archivio di Stato Mantovano (= A. S. MN.): F. II. 9, b. 2914, c. 54r.

⁵ Naturalmente è il figlio di Isabella e Francesco II. Il marchese non gradì la presenza di Federico alla recita, come dimostrano le sue proteste nella lettera di risposta alla moglie: «Né bisogna che la S. V. lassì Federico attrhaere a m.^{ro} Francisco cum comedie, perche l’abia ad essere suo discipulo, chè noi volemo che l’impari poche littere, e quelle poche da altri che da lui, per esser stato emulo de m.^{ro} Pietro; e di la parte nostra già pensamo de cominciarlo a condurre cum noi fora, acciò ch’el diventi da bene». L’epistola in questione è edita da A. D’ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, p. 389.

⁶ Come ricordato anche dalla Stefani nella propria edizione del *Formicone* (cfr. Luigina Stefani, *Introduzione* a P. P. MANTOVANO, *Formicone*, cit., pp. 10-11) nell’Archivio è conservato anche l’altrettanto positivo resoconto di Sigismondo, contenuto in una propria missiva al marchese: «Heri andai cum la Illu.^{ma} madonna nostra insieme cum il Si.^{ro} Federico a la scola di M.^{ro} Francesco, qual fece recitare una comedia che fu molto bella et acomodatamente recitata da li soi scolari, che fu gran gentileza a vederla, e a nui tutti piacque assai [...]». La missiva, conservata in A.S. MN (F. II. 8, b. 2461) è segnalata ed edita in ALESSANDRO LUZIO, RODOLFO RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d’Este Gonzaga*, cit., pp. 59-60.

⁷ A.S. MN: F. II. 6, b. 2115. Edita da A. D’ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, pp. 388-89.

⁸ *Ivi.*, vol. II, p. 388. D’Ancona non conosceva direttamente l’opera. Aggiunge infatti che il testo «fu stampato, forse a Roma e forse verso il 1520, come annota il Dott. ROEDIGER nel *Catalogue de la Biblioth. de M. H. Landau*, Firenze, Arte della Stampa, 1885, pagina 362. Essendo noi ricorsi al valente bibliofilo per aver schiarimenti in proposito di questa commedia rarissima, egli ce ne ha comunicato l’argomento, che qui riferiamo» (cfr.: *ibidem*, n.1).

⁹ Del medesimo parere è già Stefani, che riflette sulla proposta di D’Ancona nelle pp. 10-16 della sua *Introduzione* a P. P. MANTOVANO, *Formicone*, cit.

Si consideri, in primo luogo, come Isabella racconti di essere stata invitata ad assistere allo spettacolo dagli allievi di quello stesso maestro Vigilio a cui, tre anni più tardi, Francesco II si rivolgerà per ottenere la rappresentazione del *Formicone*. In proposito, tutto ciò che sappiamo sull'autore è unicamente ciò che possiamo leggere nell'*Argomento*, in cui lo stesso viene presentato come «Publio Filippo»¹⁰, un «adoloscente»¹¹ che, «per essercitazione del suo ingegno»¹², ha «composta in una comedia»¹³ una «elegantissima favola»¹⁴ tratta dalle *Metamorfosi* apuleiane.

Un'immagine di autore – giovane e in formazione – compatibile dunque con quella degli studenti che «havevano cavata da Apuleo» la commedia a cui assistette Isabella nel 1503. Se il plurale utilizzato dalla marchesa potrebbe certamente essere espressione generica attraverso cui designare l'ambiente dello Studio – di cui l'autore sarebbe stato uno degli allievi – mi pare sia però necessario annoverare tra le ipotesi attributive anche quella, in apparenza peregrina, di una paternità collettiva da parte degli studenti del Vigilio. Si ricordi in proposito la già citata¹⁵ lettera del 24 dicembre 1502 in cui Albertino Pavese ragguaglia Francesco II sulla febbrile attività teatrale in corso alla scuola:

Per satisfare al desiderio et volontà de la Exc. V., come è mio debito ed eterno volere, insieme cum li antiqui allievi del servo vostro M.^o Pietro¹⁶, habiamo posti in ordine due comedie, quella di Menechini, quale è molto festevole e tutta piena de dilecto: l'altra quella che si dimanda il Trinummo, che non è tanto piacevole quanto morale, et molto piacerà alla S.V. Una altra ne finemo, la qual fu cominciata dal nostro caro patre e precettore, che è nominato Pseudolo, che spero sarà la più bella, et ancor sii rappresentata, et son certo che ogni cosa succederà benissimo.¹⁷

Come è evidente, la missiva testimonia di un lavoro drammaturgico comune tra gli allievi, coordinato e coadiuvato dal maestro. Tutt'altro che improbabile mi pare allora l'eventualità che gli studenti, una volta assorbita attraverso lo studio e la traduzione, la conoscenza delle strutture del teatro classico, abbiano deciso di riproporle in un testo originale da allestire alla presenza della marchesana, *curiosissima*, come è noto, di ogni novità culturale e particolarmente di quelle teatrali.

¹⁰ Cfr. *infra*, p. 138.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. *supra*, *Il laboratorio teatrale padano*, p. 13.

¹⁶ Come si è già detto, predecessore del Vigilio in qualità di maestro presso lo Studio pubblico. Cfr. *ivi*, p. 12, n. 39.

¹⁷ A. S. MN.: F. II. 8, b. 2459 e edita da A. D'ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, pp. 387-88.

A quell'altezza cronologica, come è stato dimostrato, i testi drammatici erano caratterizzati da uno *status* incerto – oscillante tra quello di opera letteraria¹⁸ e quello di semplice *componente* all'interno dello spettacolo festivo¹⁹. Il concetto di *paternità* dell'opera era dunque preliminarmente già inficiato dalla natura stessa della composizione. Se a ciò si aggiunge la considerazione che la commedia è il frutto di un'elaborazione scolastica e non di una *verve* compositiva personale, l'ipotesi di una redazione collettiva mi pare possa fondarsi su basi più consistenti.

Tornando all'identificazione proposta da D'Ancona, la non coincidenza tra l'opera cui assistette Isabella nel 1503 e il *Formicone* implicherebbe la realizzazione di due commedie derivate da Apuleio nell'arco di un breve giro d'anni all'interno di un ambiente che era allora dedito ad una drammaturgia di stampo plautino-terenziano. La data di composizione più probabile per la *pièce* allestita alla presenza di Isabella è, difatti, proprio lo stesso 1503 in cui essa venne portata in scena. Infatti, in ragione di quella *subalternità* o più precisamente *funzionalità alla messinscena* di cui si è detto prima, a quell'altezza cronologica i testi teatrali venivano, in ambiente estense e gonzaghesco, generalmente composti a breve distanza temporale dalla loro rappresentazione²⁰.

Si ricordi l'insistenza con cui Niccolò Cosmico ribadisce, nella già citata lettera del 17 gennaio 1498 a Isabella d'Este, la scarsità del tempo avuto a disposizione per realizzare un volgarizzamento che gli era stato commissionato:

Il Palacio venne ad mi per parte de la Ecc. S. che io traducesse questa Comedia [...]. Io, cupido di servire ad quella, mi ho afforciato di fare quello mi ha apparso, et che la brevitade del tempo mi ha concesso. S'io ho

¹⁸ «Non è facile capire se e come il testo drammatico rinascimentale sia considerato opera letteraria [...]; sui testi da rappresentare pesa a lungo, rispetto agli altri generi di scrittura, un sospetto di scarsa o nulla dignità formale» (cfr. MARZIA PIERI, *Fra scrittura e scena: la cinquecentesca teatrale*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 19-21 maggio 1988, a cura di Emanuela Cresti, Nicoletta Maraschio, Luca Toschi, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 245-67: 245). Nel saggio la studiosa analizza la questione dal punto di vista editoriale, ricostruendo la complessa evoluzione del rapporto tra testo teatrale, autore e officine librarie. Dopo aver ricordato quanto «la peculiare valenza rappresentativa del testo drammatico [...] renda particolarmente significativa la sua trascrizione» (cfr. *ivi*, p. 247), Pieri illustra come siano gli stampatori, «più che gli autori, a fissare la forma scritta della drammaturgia, a inventare le convenzioni grafiche peculiari della pagina teatrale [...] trasformando la stampa di commedie, tragedie e pastorali in un lucroso affare economico, che decolla con crescente fortuna dopo gli anni '20» (cfr. *ivi*, p. 251).

¹⁹ «Il testo, è bene non dimenticarlo, è considerato in questi anni di scoperta del teatro, "una" soltanto delle componenti dello spettacolo, che nei suoi primi *exploits* cortigiani di Ferrara, Urbino, Roma e Firenze appare una novità complessa, per cui rivestono pari importanza le parole recitate, la scenografia, l'apparato della sala, i costumi, gli intermezzi, l'allegorismo di fondo della festa entro la quale si inserisce la rappresentazione» (Cfr. *ivi*, p. 246).

²⁰ Relativamente ai volgarizzamenti del teatro latino prodotti presso la corte estense Stefani scrive che: «gli umanisti e i letterati attivi alla Corte di Ercole I vi si applicavano in funzione della scena e alle prese con il tempo ridotto dalle pressanti richieste dei committenti» (cfr. *Sui volgarizzamenti* plautini, cit., p. 65). Il concetto viene ribadito nuovamente più avanti, quando la studiosa afferma ancor più esplicitamente che «i traduttori ferraresi traducevano molto e in fretta [...] e che di questo si lamentavano e si scusavano» (cfr. *ivi*, p. 66).

facto cosa grata alla Exc. V. mi piace: se non, non è da imputare all'animo mio devotiss.^o di quella, ma ad la brevitae del tempo [...]. Se io havesse avuto più tempo, io la haveria traducta che seria parsa nova [...].²¹

Inoltre, nell'epistola del dicembre 1502 in cui Albertino Pavese ragguagliava Francesco II sulle attività drammatiche dello Studio non si fa riferimento, come si è visto, ad opere originali, ma esclusivamente a traduzioni plautine. Del resto, considerando che la recita ebbe luogo in novembre, gli allievi della scuola avrebbero avuto tutto il tempo di comporre la commedia nel corso dello stesso anno.

Esiste ancora un ultimo elemento che, unito a quelli precedentemente elencati, ci permette di sostenere la tesi della coincidenza tra la commedia del 1503 e il *Formicone*. È una specificazione fornita da Isabella all'interno della lettera inviata al marito. La marchesa, oltre ad apprezzare la rappresentazione, si era infatti soffermata a rilevare le doti recitative del figlio di un loro «massaro»²², che aveva interpretato con ottimi risultati il ruolo del servo. Ora, se è ben vero che, per effetto dell'eredità classica, quello del servo è personaggio estremamente diffuso nel repertorio cinquecentesco dei tipi comici, la matrice apuleiana costituisce in questo caso però un significativo elemento di circoscrizione. Elemento compatibile con il testo del Mantovano, in cui, come si vedrà, il servitore che dà il nome alla commedia²³ riveste un ruolo sufficientemente ampio da consentire, all'attore che l'avesse interpretato, di mettersi in luce agli occhi di Isabella.

2. Il *Formicone* come “metamorfosi”

La composizione, alla data del 1503, di una commedia volgare e pressappoco regolare²⁴ «cavata da Apuleo»²⁵ impone alla nostra riflessione due quesiti rilevanti.

Perché, quando le opzioni offerte dal teatro classico erano ancora tutte fruibili (dalla riscrittura delle singole *pièces* alla *contaminatio* di più trame che sarebbe stata, da lì a pochi anni, sfruttata dall'Ariosto), alla scuola del Vigilio si decise di inaugurare la drammaturgia comica regolare utilizzando sì, l'impalcatura plautino-terenziana, ma *colandovi* all'interno del materiale novellistico?

²¹ Cfr. *supra*, *Il laboratorio teatrale padano*, pp. 14-15.

²² Isabella ne sottolinea la «prontezza e buona gratia». Cfr. A. D'ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, p. 389.

²³ In merito alla scelta di intitolare la commedia al servo cfr. *infra*, p. 136, n. 1.

²⁴ La lieve infrazione dell'unità di tempo è motivabile ed in ogni caso discutibile. Cfr. *infra*, *Formicone*, Atto quarto, p. 173, n. 11.

²⁵ Cfr. *supra*, p. 109.

E perché quel materiale non venne selezionato dallo sconfinato repertorio di situazioni comiche decameroniane, a cui la commedia umanistica aveva già attinto copiosamente?²⁶

La scelta della fonte apuleiana è a mio avviso una delle prove dell'organicità del *Formicone* all'ambiente culturale gonzaghese. Organicità – su cui tornerò più avanti – che ritengo renda la commedia del Mantovano un fenomeno letterario molto meno episodico di quanto sia stato sin qui considerato. Infatti, se nel panorama della drammaturgia rinascimentale la commedia si colloca in posizione inaugurale, essa rappresenta al tempo stesso una delle tappe di un lungo percorso avviatosi alcuni secoli prima di lei: quello della fortuna moderna dell'*Asino d'oro*²⁷.

²⁶ Cfr. *supra*, *Il laboratorio teatrale padano*, p. 51, n. 117. Naturalmente non è da dimenticare quanto detto più sopra (cfr. *ivi*, p. 19) circa il significato della ripresa di Apuleio nella cultura teatrale del secondo Quattrocento. In merito Vescovo ha scritto: «Se gli dèi, soprattutto attraverso i loro amori clandestini, scendono non solo tra gli umani ma si abbassano a giocare la commedia, una sensibilità simmetrica – in questo stesso momento e ambito culturale – permette l'impiego di fonti, diciamo all'ingrosso, “mitologiche” per estrarre da esse, accantonando le linee maestre e gli episodi salienti, le appendici adatte alla commedia. Esempio il caso del *Formicone* di Publio Filippo Mantovano [...] che muove da un testo ampiamente sfruttato [...] come *L'asino d'oro* di Apuleio per riferirsi a una novella di amori adulterini in esso narrata. La scelta apparentemente stravagante dell'autore – che avrebbe potuto direttamene rivolgersi alla produzione novellistica trecentesca o quattrocentesca – è, invece, indicativa di un atteggiamento culturale che coglie un rapporto che a noi posteri rischia completamente di sfuggire» (cfr. P. VESCOVO, *Il teatro del Rinascimento. Il mito e la favola cortigiana*, cit., pp. 549-50).

²⁷ È difficile, in una tesi che solo tangenzialmente incrocia la tradizione degli studi su Apuleio, dare il senso – qualora mai vi fosse bisogno di richiamarlo – del fascino esercitato da questo romanzo su letterati, artisti e filosofi. Prendo dunque in prestito delle parole di Pietro Citati, che, in poche righe, riescono a sintetizzare tutta l'influenza esercitata dall'*Asino d'oro* sulla cultura occidentale: «Le *Metamorfosi* sono un plagio: anzi, la combinazione di moltissimi plagi, da qualsiasi scrittore e fonte [...]. Ma le *Metamorfosi* sono probabilmente il romanzo più originale che sia mai stato scritto, senza il quale non si potrebbero immaginare né il *Decameron*, né la pittura italiana del Rinascimento, né la mistica occidentale d'ogni secolo, né il *Don Chisciotte*, né il romanzo picaresco spagnolo, né Sterne, né il *Flauto magico*, né Nerval, né *Pinocchio* e nemmeno, forse, i *Lehrjahre* di Goethe» (cfr. PIETRO CITATI, *La luce nella notte*, in «Materiali e discussioni per l'analisi di testi classici», 1990, 25, p. 166 sg.).

Non sarebbe pertinente ripercorrere in questa sede quel lungo cammino, che del resto è stato approfonditamente indagato in numerosissimi studi²⁸ dedicati specificatamente a questo tema. Mi pare invece particolarmente fruttuoso collocare il *Formicone* entro un preciso intervallo di questa vicenda²⁹, quello che ha inizio nella Ferrara estense con l'*Apulegio volgare*³⁰.

Su questo volgarizzamento delle *Metamorfosi*³¹ tradizionalmente assegnato a Matteo Maria Boiardo, emersero, a partire dagli inizi del secolo scorso, dubbi attributivi che ne fecero vagliare l'assegnazione

²⁸ Tra i molteplici contributi dedicati alla fortuna di Apuleio mi limito a segnalare quelli che ho consultato con maggiore frequenza nel corso del lavoro: TERESA MANTERO, *Amore e Psiche. Struttura di una "fiaba di magia"*, Genova, Università di Genova. Istituto di Filologia classica e medievale, 1973; PAOLA BOCCARDI STORONI, *Cupido e Psiche tra mito e fiaba*, Palermo, Sellerio editore, 1984; RICCARDO SCRIVANO, *Avventure dell'Asino d'oro nel Rinascimento*, in ID., *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori Editore, 1993, pp. 81-102; MARIANTONIETTA ACOCELLA, *L'asino d'oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Ravenna, Longo, 2001; SALVATORE USSIA, *Amore innamorato. Riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche. Secoli XV-XVII*, Vercelli, Mercurio, 2001; FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002; VÉRONIQUE GÉLY, *L'invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de la Fontaine*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006; JULIA HAIG GAISSER, *The fortunes of Apuleius and The golden ass. A study in transmission and reception*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2008; MIRIAM MIROLLA, *Amore e Psiche. Storyboard di un mito*, Milano, Electa, 2008; CAMILLA CAVICCHI, *D'Alcune musiche sul tema di Amore e Psiche nel Cinquecento*, in *Psyché à la Renaissance. Actes du LII^e Colloque International d'Etudes Humanistes (29 Juin – 2 Juillet 2009)*, organisé par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance et le Centre des Monuments Nationaux, Textes réunis et édites par Magali Bélimé-Droguet, Véronique Gély, Lorraine Mailho-Daboussi et Philippe Vendrix, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 159-78; DONATELLA COPPINI, *Amore e Psiche: presenze umanistiche*, in *Psyché à la Renaissance*, cit., pp. 41-59; FRANCESCO TATEO, *Anima e animus: dalla Psiche del Boccaccio all'etica del Rinascimento*, in *Psyché à la Renaissance*, cit., pp. 33-40; IGOR CANDIDO, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Ravenna, Longo Editore, 2014. Benché esuli dall'orizzonte temporale che qui maggiormente interessa, mi piace ricordare un saggio di SONIA CAVICCHIOLI, *La ripresa del mito in età neoclassica e romantica* in *La favola di Amore e Psiche. Il mito nell'arte dall'antichità a Canova*, a cura di Maria Grazia Bernardini, con la collaborazione di Marina Mattei per la sezione archeologica, Roma, «L'erma» di Bretschneider, 2012, pp. 97-106, in cui viene analizzata l'interessante evoluzione che il personaggio di Psiche subisce nel corso dei secoli XVIII e XIX.

²⁹ Il cui avvio coincide, come è ormai notissimo, con la scoperta, avvenuta a Montecassino tra il 1355 e il 1357, per opera di Zanobi da Strada, del ms Laurenziano 68,2 (XI sec.). Dal codice, portato poi a Firenze da Boccaccio, dipende l'intera tradizione delle *Metamorfosi*. Il romanzo venne stampato per la prima volta nel 1469 presso Swheineim e Pahnartz. Presto nuove edizioni si susseguirono numerose: già nel 1472 il testo venne impresso a Venezia da Nicola Jenson; nel 1488 a Vicenza presso le officine di Enrico di Ca' Zeno; nuovamente a Venezia nel 1493 presso Filippo Pinzi e nel 1497 a Milano presso Leonard Pachel. Fondamentale, naturalmente, l'edizione bolognese curata dal Beroaldo e stampata da Benedetto Faelli nel 1500, che ebbe numerose ristampe veneziane già a partire da quella del 1501 presso il Bevilacqua. Cfr. M. ACOCELLA, *L'asino d'oro nel Rinascimento*, cit., pp. 8-11; LARA NICOLINI, *Introduzione a APULEIO, Le Metamorfosi o l'Asino d'oro*, Traduzione e note di Ead., Milano, Rizzoli BUR, 2008, pp. 64-72; SILVIA MATTIACCI, *Introduzione a APULEIO, Le novelle dell'adulterio (Metamorfosi IX)*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 47-51; I. CANDIDO, *Boccaccio umanista*, cit., pp. 19-27.

³⁰ In merito, cfr., tra gli altri: EUGENIO RAGNI, *Il «Lucio Apulegio Volgare» in Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969, a cura di Giuseppe Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 427-36; EDOARDO FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro»*, cit.; ID., *Amore e Psiche in centri padani. A proposito del volgarizzamento del Boiardo*, in «Fontes», 2000, 3 / 5-6, pp. 73-82; ID., *Boiardo e Apuleio. Osservazioni sulle prime edizioni del volgarizzamento dell'Asino d'oro*, in «Italia medioevale e umanistica», 2008, 49, pp. 233-86.

³¹ La parte conclusiva dell'*Apulegio* non corrisponde al finale delle *Metamorfosi*. Viene omessa la fuga dell'asino dal teatro (narrata alla fine del X libro), sostituita – attraverso un nesso originale – con una libera rivisitazione della conclusione dello Pseudo-Luciano volgarizzato che sostituisce l'XI libro, di cui, comunque vengono trattenuti alcuni elementi. Cfr. M. ACOCELLA, *L'asino d'oro nel Rinascimento*, cit., pp. 58-71.

a Feltrino Boiardo, nonno dell'autore dell'*Innamorato* e primo conte di Scandiano³². Grazie tuttavia alle approfondite indagini condotte da Edoardo Fumagalli, è oggi possibile riprendere a considerare valida l'attribuzione a Matteo Maria³³; elemento rilevante, poiché è proprio da questo Apuleio *letto* dal Boiardo che bisogna a mio avviso partire per comprendere la scelta di drammatizzare le *Metamorfosi* all'interno del *Formicone*.

Da quella traduzione, infatti, prende avvio la profonda passione nutrita dalle due *corti gemelle*³⁴ per il romanzo latino³⁵, all'interno di uno specifico percorso³⁶ che ripercorrerò qui rapidamente, al fine di potervi collocare all'interno la commedia del Mantovano.

³² «Tra i numerosi problemi che si offrono a chi studia i volgarizzamenti di testi classici eseguiti durante i primi secoli della nostra storia letteraria, assolutamente fondamentale è quello delle attribuzioni: fino a quando non si sarà fatta piena luce in questo importante settore, sarà impossibile disegnare una mappa convincente della cultura in Italia dal Due al Quattrocento, per quanto riguarda la diffusione, anche fuori dalla cerchia ristretta degli specialisti, della tradizione classica. Si intende che ogni caso è diverso dagli altri; ma è innegabile che la cultura letteraria dei mercanti e dei principi, dei podestà e degli uomini d'armi, era in larghissima parte affidata ai volgarizzamenti» (cfr. E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., p. 1). Sui volgarizzamenti in età moderna si ricordi il fondamentale saggio di CARLO DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 103-44. Dionisotti analizza la variazione del rapporto degli umanisti e del potere con i volgarizzamenti e con la cultura volgare in generale, in un arco temporale che va dal Duecento alla seconda metà del Cinquecento.

³³ Naturalmente non entro qui nel merito della complessa *quaestio* attributiva antecedente le analisi di Edoardo Fumagalli, limitandomi solamente a ricordarne i passaggi essenziali. Le testimonianze documentarie in nostro possesso «sembrano non lasciare spazio alle perplessità sull'attribuzione del volgarizzamento apuleiano: esse, infatti, o tacciono qualunque nome o, se ne esibiscono uno, esibiscono quello di Matteo Maria Boiardo» (cfr. E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., p. 15). EDMUND GARRATT GARDNER, nel suo *Dukes and Poets in Ferrara. A study in the poetry, religion and politics of the fifteenth and early sixteenth centuries*, London, Archibald Constable & co. LTD, 1904 (p. 268), segnalava però un passo della *Politia Letteraria* in cui Angelo Decembrio attribuisce a Feltrino Boiardo l'espressione: «Quid autem de Apuleio et Asino nostro aureo? De quo, ut abundantius cum meis riere possem, eum ego ipse in vernaculum sermonem transtuli» (cfr. E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., p. 15). A partire dalla veloce menzione del Gardner, il dubbio in merito all'attribuzione della traduzione si insinuò però tra gli studiosi del Boiardo (cfr. E. RAGNI, *Il «Lucio Apulegio Volgare»*, pp. 433-36 e E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., pp. 1-28). Da quel momento, i più tesero infatti a «negare all'autore dell'*Innamoramento de Orlando* la paternità dell'*Apulegio volgare*, solo attribuendogli il finale dell'opera e una possibile revisione del testo» (cfr. *ivi*, p. 15) precedentemente tradotto da Feltrino.

³⁴ L'espressione «gemella Mantova» è utilizzata da Fumagalli in riferimento ai serrati rapporti intrattenuti, anche a livello culturale, dalle corti estense e gonzaghesca. Cfr. *ivi*, p. 90.

³⁵ Cfr. il capitolo *Telling Tales: The Golden Ass in Ferrara and Mantua* in J. H. GAISSER, *The fortunes of Apuleius and The golden ass*, cit., pp. 173-96 e il paragrafo «La Psyché des Gonzague à Mantoue» in V. GÉLY, *L'invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction*, cit., pp. 190-97.

³⁶ Del lungo amore nutrito in area padana per l'*Asino d'oro* citerò qui solo gli episodi funzionali alla ricostruzione di una sua specifica declinazione, ovvero quella legata al volgarizzamento ed al suo riverberarsi in altre opere letterarie.

Amante delle narrazioni avventurose³⁷ ed incapace di leggere le lingue classiche³⁸, fu molto probabilmente lo stesso Ercole I d'Este a richiedere al Boiardo di provarsi in un volgarizzamento senza dubbio arduo qual è quello apuleiano³⁹. Le ragioni con cui il conte motiva le proprie altre traduzioni⁴⁰ – ovvero la volontà di divulgare, per «chi bisogno ne avesse»⁴¹, i contenuti delle opere della classicità – sono infatti ritenute dagli studiosi un'elegante maniera di celare la committenza

³⁷ Oltre che di quelle storiche: cfr. E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., p. 92. È interessante come in qualche misura, a livello culturale, la signoria di Ercole fonda alla propria maniera le caratteristiche essenziali di quelle dei sue due predecessori, ovvero la stagione del classicismo di Leonello da un lato e l'amore per la letteratura cortese e d'avventura di Borso dall'altro: «Larga parte degli storici che si sono occupati della famiglia degli Este, si sono lasciati sedurre da un impeto ritrattistico antitetico: al radioso affresco dei tempi di Leonello, si contrappongono le grossolane cromature del ventennio di Borso, spesso tramandato come un uomo dalla sensibilità plebea, dozzinale, incline alla gazzarra delle giostre ma sgomento, o, peggio ancora, indifferente dinanzi all'armonico periodare di Cicerone o alla platonica teoria delle idee. Se in ciò è evidente il gusto eccessivo per i contrasti di colore, bisogna pur dire che è innegabile l'impasse della cultura umanistica alla metà del secolo, soffocata dal rilancio del volgare e, soprattutto, dal successo della letteratura cavalleresca, grande passione di Borso» (cfr. M. VILLORESI, *Da Guarino a Boiardo*, cit., p. 112). Sulla situazione culturale ferrarese negli anni di Ercole naturalmente rimane fonte fondamentale: GIULIO BERTONI, *La Biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher, 1903.

³⁸ «Quando Leonello aveva preso il potere nel 1441, Ercole, decenne, e il fratellino Sigismondo, erano stati esiliati a Napoli; ritroviamo Ercole a Modena solo nel 1462, quando ormai era più che trentenne [...]; tutte le fonti letterarie di tipo encomiastico, ma anche le fonti storiche, tramando episodi di grande valore in battaglia, di forza, di destrezza nel maneggio delle armi; lo si paragona molto spesso – e questo diventa un luogo obbligato nella letteratura di corte ferrarese – all'Ercole mitologico. Ci troviamo di fronte [...] all'immagine di un giovane principe condottiero, dedito sicuramente più alle armi che alle lettere; senza dubbio ignaro della lingua latina. Ma c'è a Ferrara, al suo ritorno, chi pensa di farne se non un principe letterato, un principe passabilmente colto: e dobbiamo dire, se pensiamo al catalogo di libri di Ercole I d'Este o alla sua attività di organizzatore di spettacoli teatrali, che questo recupero del principe alle lettere è pienamente riuscito. Ne è artefice soprattutto Matteo Maria Boiardo» (cfr. ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Le armi e le lettere nell'educazione del signore nelle corti padane del Quattrocento*, Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, «Temps modernes», T. 99, n. 1, 1987, pp. 435-46: 440-41). Cfr. anche E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., p. 92. L'imbarazzo della critica meno recente sulla formazione culturale di Ercole mi pare ben sintetizzato dalle considerazioni di ALDO GENNARI: «Fosse peraltro o non fosse, Ercole, un letterato, certo è che fu un uomo di gran cuore, di gusto squisitissimo nello scegliere gli uomini che potevano, col talento e col sapere, far riflettere maggiormente la sua corona, e in pari tempo giovare alle arti, alle scienze, ed a ogni virtù liberale e gentile» (cfr. *Il teatro di Ferrara. Cenni storici*, Ferrara, Antonio Taddei e figli, 1883, pp. 20-21).

³⁹ «La lingua apuleiana [...] richiama continuamente l'attenzione del lettore sulla forma espressiva, prima che sul contenuto del messaggio [...]. Si ha spesso l'impressione che in Apuleio sia particolarmente avvertibile la tendenza, comune in tutta la letteratura latina seppur a vari livelli, di condizionare la forma dell'espressione per mezzo del suono [...]. Si è anzi pensato che l'intero romanzo abbia alla base una "struttura musicale", vale a dire che sia costruito non tanto secondo un preciso ordine architettonico, ma che si sostanzi di richiami e di echi, come fosse una sinfonia [...]. Alla qualità altamente retorica del lessico fa riscontro il carattere della struttura del periodo e della frase, in cui isocolie, omoteleuti, assonanze, accumuli di sinonimi, oltre a ricercate uniformità ritmiche, conferiscono al discorso un andamento particolarissimo [...]. La prosa apuleiana, che pure rispetta in genere i canoni della retorica classica, chiude portandolo agli ultimi esiti espressivi il sistema retorico latino; nel suo aprirsi, però, a nuovi ritmi e nuove costruzioni, lascia contemporaneamente presagire la non lontana stagione della prosa mediolatina» (cfr. GIAN BIAGIO CONTE, *Letteratura latina. Età imperiale*, Firenze, Le Monnier, 2002, vol. II, p. 520 sg.). Sulle caratteristiche del volgarizzamento boiardesco, che sceglie di evitare ogni tentativo di emulazione dello strabordante stile del madaurense, cfr. E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., pp. 97-114, in cui viene peraltro sottolineato come Boiardo, consapevolmente o meno, ereditasse in proposito l'impostazione guariniana. In merito, invece, alla scorrettezza o banalizzazione di molti luoghi della traduzione cfr. *ivi*, pp. 107-28 e ID., *Amore e Psiche in centri padani*, cit., pp. 73-78.

⁴⁰ Fa eccezione il *Timone*; la commedia, riscrittura e non semplice traduzione del dialogo luciano, non avrebbe infatti potuto imbarazzare il duca. Cfr. ID., *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., pp. 92-93; MARCELLO AURIGEMMA, *Il «Timone» di M. M. Boiardo*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, cit., pp. 29-60.

⁴¹ Così nel prologo della traduzione della *Ciropedia* di Senofonte (cfr. E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., p. 92, n. 1).

ducale e dunque la carente cultura umanistica di Ercole. La tradizione dell'*Apulegio* (in cui manca il prologo e dunque qualunque giustificazione della composizione), sembra del resto suffragare questa ipotesi: la scarsa circolazione manoscritta e la tarda stampa della *princeps*⁴² sono infatti tratti compatibili con l'atteggiamento di estremo protezionismo tenuto da Ercole⁴³ nei confronti delle opere da lui commissionate o a lui dedicate⁴⁴. La figura del duca si trova quindi ancora una volta alle radici del nostro percorso⁴⁵: da quel momento l'*Asino d'oro* si sarebbe infatti insinuato nel tessuto culturale delle corti padane.

In merito, il complesso di spunti narrativi apuleiani che Boiardo ha trattenuto all'interno dell'*Orlando innamorato* è stato riccamente indagato già a partire dagli studi del Reichenbach⁴⁶. Qui è un luogo specifico del poema ad interessarmi, ovvero le ottave 20-51 del XXVI canto del secondo libro: l'episodio è ripreso dai capitoli 16-21 del IX libro delle *Metamorfosi* e intrattiene rapporti strettissimi – come dimostrano una serie di concordanze lessicali difficilmente equivocabili⁴⁷ – con il volgarizzamento. Da quello stesso racconto apuleiano deriva il *Formicone*, a mio avviso proprio attraverso una certa *interferenza* delle ottave boiardesche. Su questo punto tornerò, però, più avanti, perché vi sono ulteriori elementi che è necessario prendere prima in considerazione.

⁴² Che vide la luce solo nel 1518. L'opera incontrò ancora una certa fortuna, come attestano le ulteriori otto edizioni che vennero impresse sino al 1549, ovvero sino all'anno antecedente alla stampa dell'*Asino d'oro* del Firenzuola. Cfr. S. USSIA, *Amore innamorato*, cit., pp. 14-15.

⁴³ «Boiardo completed his translation around 1479, but Ercole I d'Este drastically limited its circulation. He jealously guarded all his book, but he seemed to take special delight in Apuleius' novel» (cfr. J. H. GAISSER, *The fortunes of Apuleius and The golden ass*, cit., p. 185); cfr. anche E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., pp. 93-94. E ID, *Amore e Psiche in centri padani*, cit., p. 78-79.

⁴⁴ Cfr. *supra*, *Il laboratorio teatrale padano*, p. 10, n. 29.

⁴⁵ Mi riferisco, naturalmente, all'*invenzione* del teatro moderno. Cfr. *ivi*, pp. 7-10.

⁴⁶ Cfr. GIULIO REICHENBACH, *L'Orlando innamorato di M. M. Boiardo*, Firenze, La Nuova Italia, 1936. Lo studioso, però, non era sicuro che la paternità del volgarizzamento spettasse a Matteo Maria e non al nonno Feltrino (cfr. *ivi*, p. 79). Più in generale sull'utilizzo degli autori classici all'interno dell'*Innamorato* segnalo: CLAUDIA MICOCCI, *La presenza della tradizione classica nell'Orlando Innamorato*, in *Il Boiardo e il mondo estense del Quattrocento*. Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano – Modena – Reggio Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, 2 voll., Padova, Antenore, 1998, vol. I, pp. 43-61. Invece, sulla ricezione dell'opera e sulla sua fortuna, rimane illuminante il contributo di CARLO DIONISOTTI, *Fortuna e sfortuna di Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, cit., pp. 221-41. Nonostante nel titolo si faccia genericamente riferimento al Cinquecento, l'analisi prende in considerazione «prevalentemente e quasi esclusivamente la prima metà del secolo» (*ivi*, p. 222).

⁴⁷ E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., pp. 150-56.

All'interno delle opere di Boiardo, infatti, ancora un'eco apuleiana è rintracciabile nei *Tarocchi*⁴⁸. Come si ricorderà, si tratta di capitoli composti per venir poi riprodotti su una variante del classico mazzo di carte utilizzato per il gioco, appunto, dei tarocchi⁴⁹.

In uno di questi capitoli – una terzina dedicata alla pazienza – il personaggio apuleiano di Psiche è chiamato a simboleggiare questa virtù:

Patientia hebbe Psiche ai casi soi,
E perhò fu soccorsa nelli affanni,
E fatta Dea nel fin che è exeplo a noi.⁵⁰

Questo fugace riferimento è significativo per la mia riflessione: i *Tarocchi* sono una composizione fortemente cortigiana, una decorazione elegante per un nobile passatempo molto amato presso la corte estense⁵¹.

Ciò che sembra, infatti, svilupparsi intorno all'Apuleio letto dal Boiardo è proprio un raffinato gioco di richiami letterari tutto interno all'ambiente estense-gonzaghesco.

⁴⁸ Sull'opera cfr.: RODOLFO RENIER, *Tarocchi di Matteo Maria Boiardo*, in *Studi su Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1894, pp. 229-59; SIMONA FOÀ, *Sui Tarocchi di Matteo Maria Boiardo in Il Boiardo e il mondo estense del Quattrocento*, cit., vol. II, pp. 755-68; CATERINA BALDI, *I Tarocchi di Boiardo nella cultura rinascimentale*, in «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXI, 3, 2008, pp. 77-108; J. H. GAISSER, *The fortunes of Apuleius and The golden ass*, cit., pp. 180-85.

⁴⁹ La struttura tradizionale prevedeva 78 carte suddivise in cinque serie. Di queste, quattro (quelle di bastoni, coppe, denari e spade) erano formate da dieci carte numerali (in ordine progressivo dall'uno al dieci) e da quattro carte figurali (fante, cavallo, regina e re) mentre la quinta serie era costituita da ventidue carte figurali: ventuno trionfi più la carta del Matto. Nella variante adornata dai versi di Boiardo il mazzo era invece costituito da 80 carte. La prima e l'ultima riportavano due sonetti dedicati al gioco dei tarocchi. Le restanti 78 carte, invece, presentavano una terzina. I semi tradizionali erano qui sostituiti da simboli raffiguranti quattro passioni umane: i dardi simboleggiavano il sentimento d'amore e sostituivano i bastoni; dei vasi, posti in luogo delle coppe, erano rappresentative della speranza; gli occhi, usati in sostituzione dei denari, rappresentavano la gelosia ed infine dei flagelli, subentrati alle spade, raffiguravano il timore. Nelle 22 carte della quinta serie ciascuna terzina era dedicata ad una qualità astratta e ad un personaggio letterario-mitologico, biblico o storico in grado di rappresentarlo. Nelle carte delle prime quattro serie, invece, la terzina iniziava con la parola corrispondente a ciascuna delle quattro passioni (p.es., dunque, *Amor* nelle carte del seme dei dardi); conteneva inoltre l'indicazione del numero progressivo nelle carte numerali, mentre in quelle figurali si aveva la citazione di quattro personaggi (usati come fante, cavallo, regina e re) che avevano vissuto quelle passioni. Cfr. S. FOÀ, *Sui Tarocchi di Matteo Maria Boiardo*, cit., pp. 763-65.

⁵⁰ MATTEO MARIA BOIARDO, *Tarocchi*, a cura di Simona Foà, Roma, Salerno editrice, 1993, p. 74 (*Capitolo del Triomfo del vano mondo*, vv. 25-27).

⁵¹ «Che fra gli svaghi della corte estense ci fossero i giochi di carte, e il gioco dei tarocchi in particolare, lo aveva già dimostrato Giuseppe Campori in uno studio del 1874; nei volumi di Dummett si tratta estesamente della diffusione e della pratica del gioco dei tarocchi a Ferrara [...]. Da questi studi si ha il quadro del vivo interesse per i giochi di carte nella corte estense, un interesse che ha rapporti anche con gli aspetti figurativi ed artistici dei giochi. I *Tarocchi*, da questo punto di vista, sarebbero quindi da considerare come produzione poetica destinata non direttamente, ma attraverso la mediazione di un gioco di carte, all'intrattenimento» (cfr. S. FOÀ, *Sui Tarocchi di Matteo Maria Boiardo*, cit., pp. 765-66).

Si pensi alla *Psiche*⁵² che Niccolò da Correggio dedica a Isabella⁵³ d'Este⁵⁴ intorno al 1490-1491. Qui, incastonata alle ottave 48-169⁵⁵, viene da Cupido narrata la vicenda di Amore e Psiche⁵⁶. È stato osservato come le citazioni dell'*Apulegio volgare* che Correggio inserisce nel poemetto siano un

⁵² Fu questo testo, probabilmente, la fonte utilizzata da Ercole de' Roberti per la propria illustrazione della *fabula* di Amore e Psiche nel ciclo di affreschi (ora distrutto) dipinto nel Palazzo estense di Belriguardo. Cfr. M. ACOCELLA, *L'asino d'oro nel Rinascimento*, cit., pp. 110-11.

⁵³ Benché esuli dal nostro percorso, ricordo rapidamente come il mito di Amore e Psiche sia utilizzato nel II libro del *De Natura de Amore* da Mario Equicola, personaggio, come ognuno sa, vicinissimo ad Isabella. Equicola riprende, per contestarla, l'interpretazione di Fulgenzio della *fabula* apuleiana; propone invece la propria esegesi secondo cui Psiche simboleggerebbe la ragione e le due sorelle l'ira e la cupidità. (Cfr. R. SCRIVANO, *Avventure dell'Asino d'oro*, cit., p. 90 e M. ACOCELLA, *L'asino d'oro nel Rinascimento*, cit., p. 104.) Sull'Equicola cfr. A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie* cit., pp. 44-56; MARCELLO AURIGEMMA, *L'umanista Mario Equicola di Alvito*, in *L'umanesimo in Ciociaria e Domizio Palladio Sorano*, Atti del seminario di studi (Sora, 9-10 dicembre 1978), Sora, Centro di studi sorani Vincenzo Patriarca, 1979, pp. 39-59; C. DIONISOTTI, *Gli Umanisti e il volgare*, cit., pp. 113-28; STEPHEN KOLSKY, *The real courtier*, Genève, Librairie Droz S.A., 1991; A. VILLA, *Istruire e rappresentare Isabella d'Este*, cit.

⁵⁴ «Nei mei più teneri anni, Illustrissima Madonna, quando le amorse fiamme avamporno tanto il mio quasi adusto core che in lui non era loco ala ragione, per alleviamento de le mie pene, con la lira in braccio, svaporando lo intrinseco foco, a' lauri, a' faggi, a' fronde e a' fiori cantando, spesso facevo noti i dolor mei. Onde, avendo in simil stato consumpta la prima parte de li inremeabili anni, feci abito alquanto nel celebrato suono de la predicta lira e, asuefacta la lingua al poetico materno stile, mi trovai più volte, certando, esser vincitore e, coronato per prezzo de victoria de laureati serti, como concedea lo academico costume, mi condussi a più alte palestre. E accadendo con alcuni, per via de diporto, alternando cantar versi impremeditati, datosi l'uno a l'altro la materia diversa, a me tocò per sorte tractare de un figmento amoroso, se non vero, non del tutto falso; e senza altro exordire prorumpendo in quello in che il mio umor peccava, intepidito per li amorosi contrasti, ma non però extinto il mio più che naturale amoroso foco, mi forzai, con persuasione non finte, indure gli amanti a vivere in quieta vita per lo exemplo mio, asumendo alcune fabule non senza vere allegorie conteste e in spezie quella de Psiche, da esso amante suo Cupido in questo loco recitata, la quale fu mio precipuo tema e proposito de narrare. E facto di questo tractato alcune stanze, non lo sapendo io, furno da certi astanti (si como per nui se dicevano) in quel punto raccolte; ché certo me ne dolse, perché, de l'ornamento de la lira private, parmi vederle una diforme donna, che, già aiutata da l'ornamento, aveva ardire di monstrarsi, ora, denudata di quello, ogni sua turpitudine dimostra. Pure, astrecto dal comandamento di Vui, mia signora e Patrona, quelle che sono a le mie mane pervenute vi mando. E perché in molti errori superflua è la scusa, che dove sonno pochi mancamenti alcune volte la suplisse, perdonarò a questa fatica per non la vedere proficua e restarommi da la excusatione de la rozza ed inepta narazion loro.» (Cfr. NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Psiche*, in *Cefalo – Psiche – Silva – Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969, pp. 47-96: 49-50.)

⁵⁵ L'opera è composta da un totale di 179 ottave. Nelle strofe 1-47 e 170-79, Correggio racconta il disperato amore nutrito da un pastore per una ninfa. Nel *petrarchesco* tentativo di fuggir «il commercio de la giente» (cfr. N. DA CORREGGIO, *Psiche*, cit., p. 60), il pastore si imbatte in un giardino (connotato da tutti i tratti caratteristici del *locus amoenus*) su cui signoreggia Amore. Il dio espone infatti in quella «pregion de innamorati dei» (ivi, p. 61) gli attributi delle divinità che sono state sottomesse dai suoi strali. Tra gli altri oggetti esposti, Cupido indica al pastore «una faretra d'una lincea pelle» (ivi, p. 63) che sua madre Venere è stata costretta ad appendere nella «selva divina» (ivi, p. 60) e persino il proprio «arco e [...] strale» (*ibidem*). Lo stesso dio ha infatti dovuto offrire «un'insegna» (ivi, p. 61), essendosi innamorato di «una donna mortale / che è or deificata e in ciel risplende». La donna è, naturalmente, Psiche; da questo espediente, innovativo rispetto alla fonte, prende avvio la narrazione della *fabula*.

⁵⁶ J. GAISSER definisce il poemetto «an appropriate gift for the new bride», naturalmente con riferimento alle nozze tra Isabella d'Este e Francesco II Gonzaga del 1490 (cfr. ID. *The fortunes of Apuleius and The golden ass*, cit., p. 185). L'opera però offre, quanto al tema amoroso, una singolare interpretazione *negativa* della favola. Il pastore, avendo realizzato – a seguito della narrazione del dio – come neppure lo stesso Cupido sia immune dalle sofferenze causate dai propri strali, si impone di «restar [...] d'amar mai più» (ivi, p. 95) e nell'amara ottava conclusiva esorta i lettori a seguire il suo esempio: «Chiudeti meco, e vui miseri amanti, / l'orecchie al falso suon de le sirene, / che se vi adescano a suo' dolci canti, / vi trovereti al collo e ai piè catene; / dinanti a nui ne son periti tanti / che ci dovrian far scorti l'altrui pene: / fuggiti presto, di buon passo e longie, / ché 'el stral d'amor ucide e non pur pongie.» (Cfr. N. DA CORREGGIO, *Psiche*, cit., pp. 95-96)

espresso omaggio al conte di Scandiano. L'opera è infatti in realtà basata sull'originale latino⁵⁷. I richiami al volgarizzamento sono utilizzati come un dettaglio il cui fine è impreziosire l'opera; come una citazione da individuare, offerta a un pubblico che aveva accolto con favore il lavoro di Boiardo⁵⁸. La medesima operazione⁵⁹ si rintraccia nelle *Noze de Psiche e Cupidine*⁶⁰ di Galeotto del Carretto⁶¹. Anche il monferrino dimostra interesse per Apuleio⁶² e nel farlo, non dimentica di offrire – in alcuni punti – il *piacere del riconoscimento*⁶³ ai propri spettatori-lettori.

È ora giunto il momento di tornare a parlare del *Formicone*, rispondendo ai quesiti che mi sono posta sulla scelta della fonte.

Si ricordi che Isabella si era recata ad assistere alla rappresentazione dell'opera insieme a «tutta la Corte»⁶⁴. Non basando la composizione della commedia su variazioni o contaminazioni di trame plautino-terenziane (come sarebbe invece stato prevedibile), gli allievi dello Studio stavano probabilmente offrendo il loro personale contributo al gioco di cui prima si è detto. Non solo, difatti, optavano per drammatizzare Apuleio, amatissimo alla corte gonzaghesca, ma selezionavano proprio

⁵⁷ Cfr. E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., pp. 145-50; ID., *Amore e Psiche in centri padani*, p. 79: «Niccolò da Correggio, uomo d'armi e poeta fecondo, mise in ottave, nella sua *Psiche*, la favola apuleiana; naturalmente egli seguì passo passo il testo di Apuleio, ma è interessante rilevare che di tanto in tanto, con discrezione ed eleganza, tenne presente il volgarizzamento del famoso collega Boiardo». Su un piano più generale, i rapporti tra le opere dei due autori (ma non quelli tra l'*Apulegio* e la *Psiche*) vengono indagati in MAUDA BREGOLI-RUSSO, *Matteo Maria Boiardo e Niccolò da Correggio*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, cit., vol. I, pp. 481-87.

⁵⁸ Cfr. E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., p. 157.

⁵⁹ Cfr. ivi, pp. 145-50 e ID., *Amore e Psiche in centri padani*, cit., p. 80.

⁶⁰ È interessante ricordare come, attraverso il testo di Del Carretto, la fortuna delle *Metamorfosi* apuleiane si incroci precocemente con la storia della musica moderna. Per quanto concerne la produzione musicale, infatti, la fama del romanzo prende piede solo a partire dal XVII secolo. Si conoscono unicamente due composizioni su testi derivati dall'*Asino d'oro* – e più specificatamente dalla *fabula* – composti nel corso del Cinquecento: la canzonetta *Crudel fugi se sai* del Tromboncino ed il madrigale perduto *Fuggi, speme mia* di Alessandro Striggio. Il testo della canzonetta è tratto dalla frottole-barzelletta di settenari cantata dal dio Pan nel III atto delle *Noze* (vv. 43-96). Per un'analisi della composizione e dei suoi rapporti con la commedia di Del Carretto cfr.: C. CAVICCHI, *D'Alcune musiche sul tema di Amore e Psiche*, cit., pp. 160-67.

⁶¹ Cfr. *supra*, *Nota biografica* su Galeotto Del Carretto, pp. 28-29.

⁶² Le *Metamorfosi* sono molto presenti anche nel *Tempio d'Amore* dello stesso autore. Oltre alla favola di Psiche, nel testo vengono rapidamente ripercorsi alcuni degli episodi salienti occorsi a Lucio nei primi dieci libri del romanzo latino («Prima che noi passian queste colonne / e che giungiamo dov'è l'acqua santa, / fermiamo quivi i nostri passi, o donne, / che vo' mostrarvi l'opra tutta quanta, / de fine gemme di color diverse / che l' pavimento fan con arte tanta, / dove la vita ben potrà vedersi / de Lucio Apuleio che per sua sorte / ebbe sue membra in asino converse. / Acciò che meglio siate instrutte e accorte, / narrar vi voglio qui, de parte in parte, / tutti i suoi casi con parole corte.» Cfr. G. DAL CARRETTO, *Tempio d'Amore*, cit., p. 83, vv. 3021-32). Più diffusamente vengono trattati i materiali desunti dall'XI libro, presenti in più punti dell'opera. Anche il mito di Paride, narrato ai vv. 2111-88, viene ripreso dal racconto che ne fornisce Apuleio in *Metamorfosi* X 30-34. Cfr. F. Magnani, *Introduzione* a G. DAL CARRETTO, *Tempio d'Amore*, cit., pp. XVII-XLIII.

⁶³ Naturalmente il tema della citazione e del suo riconoscimento da parte del lettore è, non solo molto ampio, ma anche differentemente declinato nel corso dei secoli. Benché il fine del saggio sia analizzare le forme dell'intertestualità individuate dai teorici del *postmoderno* all'interno delle sue opere, interessanti spunti validi per ogni stagione della letteratura sono contenuti in UMBERTO ECO, *Ironia intertestuale e livelli di lettura* in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 227-52.

⁶⁴ Cfr. *supra*, p. 109.

il medesimo episodio che era stato scelto, nell'*Innamorato*, dal mediatore tra quell'autore e la cultura padana. Ancor più difficilmente la selezione potrà apparire casuale quando si sia considerato come la *favola delle scarpe*, tra le novelle contenute nel IX libro delle *Metamorfosi*, sia la meno fortunata. È, infatti, l'unica delle tre storie di adulterio⁶⁵ a non essere stata riscritta da Boccaccio nel *Decameron*⁶⁶ (come è noto, gli altri due racconti sono invece divenuti le fonti della novella di Pietro da Vinciolo (*Dec.* V 10) e di quella di Peronella (*Dec.* VII 2). Del resto, quello individuato da Boiardo e poi da Mantovano era probabilmente l'unico, dei tre racconti, a poter essere drammatizzato. Il fulcro comico della celebre novella del *dolium*⁶⁷ è il rapporto consumato tra moglie e amante in presenza di un marito tanto sciocco da non avvedersi di nulla e la storia del mugnaio si conclude, come è noto, con il consorte tradito che abusa, per punirlo⁶⁸, del giovane amante della sua sposa. Nessuna di queste due vicende, evidentemente, poteva venir recitata, per di più alla presenza dell'intera corte riunita. La trama dei capitoli 16-21, priva di questi *eccessi*, si prestava invece perfettamente a una commedia modellata sul teatro classico. Tra le caratteristiche della novella compatibili con una rivisitazione teatrale, sicuramente rilevante è la presenza del personaggio del servo, centrale nella *favola delle scarpe* ed assente, invece, nelle altre due storie.

In conclusione, le ragioni della scelta della fonte risultano ormai spiegate e il *Formicone* può ritrovare la propria collocazione all'interno della specifica traiettoria della fortuna dell'*Asino d'oro* su cui mi sono soffermata.

Non troppi anni dopo la realizzazione della commedia, Isabella d'Este avrebbe scritto al custode della biblioteca estense – Girolamo Zilioli – una lettera in cui chiedeva in prestito l'*Apulegio volgare* del Boiardo, spiegando come ne fosse andata smarrita la copia che, nell'ormai lontano 1481, Ercole I d'Este aveva inviato al consuocero Federico Gonzaga⁶⁹.

⁶⁵ La novella del *dolium*, la favola delle scarpe da cui è tratto il *Formicone* e la storia del mugnaio.

⁶⁶ Il libro IX costituisce un ciclo unitario (anticipato da una breve novella, narrata nell'VIII), in cui le vicende sono connesse attraverso rimandi interni tra le diverse storie. Dopo la *fabula* di Amore e Psiche (IV 28 - VI 24), questo libro è la sezione più fortunata del romanzo, la cui fama ha inizio proprio con le riscritture boccacesche. Cfr. S. MATTIACCI, *Introduzione a APULEIO, Le novelle dell'adulterio*, cit., pp. 10-31.

⁶⁷ APULEI, *Metamorphoseon Libri XI*, IX 5-7.

⁶⁸ Traendone, in ogni caso, anche piacere («Talis sermonis blanditie cavillatum deducebat ad torum nolentem puerum, sequentem tamen; et pudicissima illa uxore alterorsus disclusa solus ipse cum puero cubans gratissima corruptarum nuptiarum vindicta perfruebatur»). («E così, facendosi beffe di lui con queste parole carezzevoli, trascinava verso il letto il ragazzino che, pur non volendo, era costretto a seguirlo. Poi, chiusa fuori dalla stanza la sua castissima moglie e messi a letto lui solo col ragazzo, si godeva la più piacevole delle vendette per il suo matrimonio violato». Cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 592-93. Il brano è contenuto nel paragrafo 28.)

⁶⁹ Presso l'Archivio di Stato mantovano si conserva ancora l'epistola con cui Ercole I d'Este accompagnava la spedizione del codice (la minuta è invece custodita nell'Archivio di Stato modenese). La preziosissima lettera è un'attestazione di passione per il romanzo latino ed una testimonianza della ritrosia del duca a prestare i propri volumi: «Illustris et excelse domine affinis, compater et frater noster dilectissime. La vostra illustrissima signoria ne richiese che gli volessimo dare il libro chiamato *Asino d'oro*, et perché lo operavamo ogni giorno, se offerissemos de fargene

L'epistola è più che nota agli studiosi⁷⁰, ma mi piace ricordarla come atto conclusivo di questa breve ricognizione. Ad un'altezza cronologica in cui era ormai diffusissimo un ben differente Apuleio, ovvero quello del Beroaldo (e del suo allievo Giovan Battista Pio – che pure era stato, per breve tempo, istitutore di Isabella⁷¹), la volontà della marchesa di leggere il volgarizzamento mi pare infatti un dato culturale più che rilevante:

Spectabilis amice noster carissime, donò altre volte el signor nostro padre al signor nostro socero, ambi de felice memoria, uno Apulegio volgare traducto per el conte Matheo Maria Boiardo el quale essendo noi hora venute in desiderio de vedere, havemolo con ogni instantia et diligentia fatto cercare; et non ritrovandosi qua in alcun loco, per exequire lo intento nostro c'è parso con questa nostra pregarvi vogliati procurare che siamo compiaciute dal signor duca nostro fratello del suo per qualche giorni, a ciò ne possiamo cavare uno transumpto, che poi lo remanderemo a sua excellentia, quale in questa cosa molto ce gratificarà, et voi de l'opera vostra ce fareti grande piacere; al quale ce offerimo⁷².

3. Da novella a commedia

Nelle modalità di riscrittura che il *Formicone* opera sulla fonte apuleiana converge tutto il lavoro di studio e traduzione del teatro classico messo in atto presso lo Studio pubblico. Sarà necessario ricordare – al fine di poter discutere le modifiche apportate alla vicenda originaria – la trama della novella latina.

Il decurione Barbaro, in procinto di partire per un viaggio, raccomanda la custodia della propria incantevole moglie Arete – di cui è estremamente geloso – al servo Mirmece. Quest'ultimo, nonostante le minacce del padrone, si lascia corrompere dal giovane Filesitero, al quale concede, in cambio di dieci monete d'oro, di introdursi in casa e trascorrere una notte con la donna. L'inatteso rientro di Barbaro costringe però Filesitero a una fuga precipitosa, nel corso della quale il giovane dimentica le proprie calzature ai piedi del letto dei due coniugi, rendendo così manifesto il tradimento.

transcrivere uno et mandarglielo: et cussi havendolo facto fare con diligentia, ge lo mandemo per questo nostro cavallaro molto volentieri, et se la gli legerà cosa che gli satisfacia et dia piacere, il ne sarà gratissimo [...]. Cfr. A.S.MN., E XXXI 2, b. 1183. Qui cito da E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore*, cit., p. 10.

⁷⁰ Tra le altre ragioni, poiché rientra tra le testimonianze documentarie utilizzate al fine di dirimere la questione attributiva dell'*Apulegio volgare*. Cfr. *supra*, p. 115, n. 33.

⁷¹ Cfr. *supra*, *Il laboratorio teatrale padano*, p. 15, n. 48.

⁷² A.S.MN., F II 9, b. 2996, copialettere lib. 30, f. 58r. La missiva, datata 24 novembre 1512, è edita in ANTONINO BERTELOTTI, *Varietà archivistiche e bibliografiche*, in «Il bibliofilo», IX, 5, 1888, p. 70-73: 71.

Fingendo le scarpe gli siano state rubate dal servo, Filesitero riuscirà però a giustificare la loro presenza all'interno della casa e a salvare Mirmece dalla dura punizione che il padrone era in procinto di infliggergli.

Nel *Formicone* la trama è seguita in maniera abbastanza fedele⁷³, mentre variazioni significative interessano i personaggi e sono evidenti sin dalla loro presentazione nell'*Argomento*. Si consideri innanzitutto Barbarus⁷⁴. Apuleio lo aveva descritto come un decurione «quem Scorpionem prae morum acritudine vulgus appellat»⁷⁵. Mantovano lo trasforma in «Barbaro, cittadino anconitano, uomo ricchissimo, di mediocre età, senza moglie e figli»⁷⁶. Balza immediatamente all'occhio la specificazione relativa all'età. Attraverso questa veloce integrazione, la vicenda inizia infatti ad assumere i contorni di una situazione tipica della novellistica e della commedia classica: lo scontro tra un vecchio e un giovane per il possesso della medesima donna.

Va rilevato come una soluzione in qualche modo analoga sia già presente nella novella CCVII del *Trecentonovelle*⁷⁷, che, quanto al tema dell'oggetto dimenticato dall'amante⁷⁸, è stata considerata derivata proprio dai capitoli 16-21 del nono libro delle *Metamorfosi*. Benché infatti Sacchetti non precisi l'età dell'uomo tradito, in qualche modo sembra lasciarne intuire la senilità quando, probabilmente per converso, specifica che sua moglie è «d'etade di venticinque anni, assai bella e non meno cortese»⁷⁹.

Molto più esplicitamente, Masuccio Salernitano, nel famosissimo terzo racconto del *Novellino*

⁷³ Come si vedrà, vengono naturalmente inserite alcune integrazioni rese necessarie dalla brevità della novella apuleiana e alcuni adattamenti motivati dalla destinazione teatrale.

⁷⁴ Sul nome del personaggio cfr. *infra*, p. 137, n. 1.

⁷⁵ «Che la gente chiama “lo Scorpione” per la durezza dei suoi modi». Cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 572-73. L'espressione si legge in IX 7.

⁷⁶ Cfr. p. *infra*, p. 138. La descrizione di Barbaro è di particolare interesse per il lettore moderno, a cui non può non ricordare quella di un altro – ben più celebre – *becco* della commedia cinquecentesca. In *Mandragola* I 1 Callimaco presenta infatti Messer Nicia come un uomo «ricchissimo [...] che [...] se non è giovane non è al tutto vecchio» (cfr. N. MACHIAVELLI, *Mandragola*, cit., p. 20). Un altro elemento che accomuna i due personaggi è, ovviamente, la mancanza di prole.

⁷⁷ La rubrica recita: «A Buccio Malpanno d'Amelia è fatto credere, colicandosi un frate minore con una sua donna e lasciandovi le brache, che quelle son quelle di Santo Francesco, ed egli s'el crede.» Cfr. FRANCO SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, a cura di Davide Puccini, Torino, Utet, 2004, p. 597. Sulla raccolta cfr. l'*Introduzione* di Davide Puccini (ivi, pp. 9-30); Emilio Faccioli, *Introduzione* a FRANCO SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, Torino, Einaudi, 1970, pp. VII-XIX e Valerio Marucci, *Introduzione* a FRANCO SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, cit., pp. XI-XXXVII.

⁷⁸ Aldo Scaglione, Note di commento a MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, Torino, Utet, 1969, vol. II, p. 421. Valerio Marucci non arriva invece a parlare di derivazione, fermandosi a segnalare come «il motivo narrato è celebre e diffuso fin dall'antichità (cfr. APULEIO DI MADAURA, *Metamorphosis*, IX 17)» (cfr. ID., *Note di commento* a F. SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, cit., p. 722). Davide Puccini precisa invece che «il tema, diffuso fin dall'antichità, ha un illustre precedente nelle *Metamorfosi* di Apuleio (IX, 17 sgg.), ma più vicino al Sacchetti è il *fabliau Des Braies au cordelier*» (cfr. ID., Note di commento a F. SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, cit., p. 597). Sul tema dell'oggetto che svela il tradimento cfr. *infra*, n. 80.

⁷⁹ Cfr. F. SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, a cura di D. Puccini, cit., p. 598.

(contenutisticamente affine alla novella di Sacchetti⁸⁰) dice del marito che, «quantunque de anni fusse pieno, prise per muglie una giovenetta chiamata Agata»⁸¹.

Il tema dello scontro generazionale, tuttavia, è inserito dal Mantovano nella trama, ma non realmente integrato nella vicenda. Ad esso, infatti, si farà nuovamente riferimento solo nella penultima scena della commedia. Lì il servo Formicone, commentando l'inganno perpetrato dal giovane ai danni di Barbaro, esclama: «A questi amanti voglio ben io, che con suo ingegno sanno proveder alla necessità de li gioveni»⁸². Nella *pièce* è conseguentemente assente qualunque occasione di ironia sulla senilità dell'uomo: al personaggio – forse a causa della filiazione dal severo decurione apuleiano – viene risparmiato lo scherno crudele che, tradizionalmente, si abbatte sul *senex lepidus* della commedia latina⁸³ e sui suoi discendenti moderni⁸⁴.

Nell'unico luogo del testo in cui Barbaro viene messo in ridicolo, non è la sua età la causa del riso degli spettatori. In I 1 viene da Mantovano narrato il commiato antecedente la partenza – assente nella fonte – tra Barbaro e la sua donna. La scena ruota tutta intorno al patetico linguaggio dei due innamorati, e benché gli esiti stilistici e comici del brano siano limitati, l'individuazione precoce di quello che sarà un motivo caratteristico della commedia cinquecentesca rimane particolarmente interessante. Altrettanto notevole è la commistione tra questo diletto per le metafore e le iperboli smisurate utilizzate dai due amanti e l'ironia sulla speculazione neoplatonica⁸⁵ (resa attraverso la

⁸⁰ L'*Argomento* recita: «Fra Nicolò da Nargni, innamorato de Agata, ottene il suo disiderio; vene il marito, e la muglie dice il frate di averla con certe reliquie liberata; trova le brache del frate a capo del letto; il marito si turba; la muglie dice esser state de San Griffone; il marito sel crede e lo frate con solenne processione ne le conduce a casa.» Cfr. M. SALERNITANO, *Il Novellino*, cit., p. 39. Dalla *novella delle brache di San Griffone* – come è comunemente detto il racconto di *Novellino* III – prende il titolo lo studio di SALVATORE NIGRO, *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Roma-Bari, Laterza, 1989. Naturalmente si ricordi, per l'utilizzo delle brache in relazione al tema della corruzione ecclesiastica, la novella della badessa in *Decameron* IX 2: «Levasi una badessa in fretta e al buio per trovare una sua monaca, a lei accusata, col suo amante nel letto; e essendo con lei un prete, credendosi il saltero de' veli aver posto in capo, le brache del prete vi pose; le quali, vedendo l'accusata, e fattalane accorgere, fu deliberata e ebbe agio di starsi col suo amante» (cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 1042).

⁸¹ M. SALERNITANO, *Il Novellino*, cit., p. 40.

⁸² Cfr. *infra*, Atto quinto, p. 182. L'esclamazione, come vedremo, risulta incoerente anche per altri versi.

⁸³ Sul motivo del commento crudele circa le smanie amorose senili cfr. MARIA CRISTINA FIGORILLI, *Sul teatro di Machiavelli nelle commedie di Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca*, in «Filologia Antica e Moderna», XXII-XXIII, 39-40, 2012-13, pp. 173-96: 189 sgg. Sul ridicolo causato da un'inadeguata percezione del sé cfr. N. ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, cit., pp. 3-10 e 76-82.

⁸⁴ Si pensi alle *nozze maschie* organizzate ai danni del Nicomaco machiavelliano, il quale – a differenza di Nicia – è ormai anziano, addirittura settantenne (come dichiarato dallo stesso personaggio in IV 2): «Io piglierò una presa d'uno lattovaro [...] che farebbe, quanto ad quella faccenda, ringiovanire uno huomo di novanta anni, non che di settanta, come ho io.» Cfr. N. MACHIAVELLI, *Clizia*, cit., p. 157). Sulla derivazione della *Clizia* dalla *Casina* plautina cfr. FRANCESCO BAUSI, *Machiavelli*, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 290-97.

⁸⁵ Ironia segnalata già dalla prima editrice della commedia: «La parodia della tematica amorosa di origine platonica [...] costituisce un pezzo di attualità, il cui peso non è ovviamente da sopravvalutare, perché esso è assunto da Publio Filippo come occasione di puro divertimento.» Cfr. Luigina Stefani, *Introduzione* a P. P. MANTOVANO, *Formicone*, cit., pp. 26-27.

ripetizione, attuata per ben nove volte, dei termini «anima», «animo» e «alma»⁸⁶), che costituisce un ulteriore tentativo di aggiornamento della comicità classica.

La scena è di particolare rilievo anche sotto un altro aspetto; essa propone, infatti, uno schema che si ritroverà anche nell'*Orlando furioso*: quello della donna apparentemente inconsolabile dinnanzi alla partenza del proprio uomo, ma pronta a tradirlo non appena sia rimasta sola.

L'intuizione che la fedeltà promessa a Barbaro dalla propria concubina⁸⁷ sia illusoria e che la disperazione di lei troverà presto requie, è anticipata dalla reazione del servo Formicone, il quale, commentando il congedo dei due amanti, derisoriamente esclama: «Guardate un poco come questo becco gli andrà dietro a verso»⁸⁸. La coincidenza con la vicenda di Iocondo – narrata da Ariosto nel canto XXVIII del *Furioso* – non consiste però unicamente nella promessa di fedeltà repentinamente rinnegata dalle due donne⁸⁹, ma, altresì, in una certa prossimità terminologica tra le battute dei protagonisti dei due episodi.

Se sul raffronto tra i due brani tornerò nel corso dell'analisi testuale, qui sarà il caso di ricordare le origini della novella di Astolfo, Iocondo e Fiammetta, raccontata da un oste a Rodomonte e agli altri avventori della propria locanda⁹⁰. In conclusione del canto XXVII, quel taverniere aveva riferito come la storia gli fosse stata riportata da «un gentilomo de Vinegia [...] che [...] Gian Francesco Valerio era nomato»⁹¹, un uomo che «le frodi che le mogli e che l'amiche / sogliano usar, sapea tutte per conto: / e sopra ciò moderne istorie e antiche, / e proprie esperienze avea sì in pronto, / che [...]

⁸⁶ Cfr. *infra*, p. 140 sg.

⁸⁷ Sulla mutazione di *status* del personaggio (da moglie nella novella latina a concubina nella commedia) tornerò tra breve.

⁸⁸ Cfr. *infra*, p. 141.

⁸⁹ Il tema dell'inconsolabilità fittizia delle donne è centrale anche nella notissima favola della Matriona di Efeso (*Satiricon*, parr. CXI-CXII). Anche in questo caso, la vicenda – introdotta nel paragrafo CX – viene presentata come dimostrazione della volubilità del genere femminile: «Ceterum Eumolpos, et periclitantium advocatus et praesentis concordiae auctor, ne sileret sine fabulis hilaritas, multa in muliebrem levitatem coepit iactare: quam facile adamarent, quam cito etiam filiorum obliviscerentur, nullamque esse feminam tam pudicam, quae no peregrina libidine usque ad furorem averteretur. Nec se tragoedias veteres curare aut nomina saeculis nota, sed rem sua memoria factam, quam expositurum se esse, si vellemus audire». («Del resto Eumolpo, che aveva preso le nostre difese, quando eravamo in cattive acque, ora ce la mise tutta per portarci ad una rappacificazione generale. Persuaso che la nuova atmosfera rasserenata non doveva finire nel silenzio imbarazzato per mancanza d'argomenti, cominciò a satireggiare l'incostanza delle donne. Come sono proclivi a corrispondere al primo amore che capita, come persino sono capaci di dimenticarsi dei figli; non c'era al mondo, sosteneva, alcuna donna tanto contegnosa, che non si sentisse diventare pazza alla prospettiva di un nuovo amore. Per sostenere queste affermazioni, egli non ricorreva a citazioni di antiche tragedie o di nomi consacrati dai secoli; disse che se ci fossimo degnati di porgere orecchio, avrebbe esposto un fatto, accaduto proprio ai suoi tempi.» Cfr. PETRONIO ARBITRO, *Il Satiricon*, Testo latino e versione di Antonio Marzullo e Mario Bonaria, Bologna, Zanichelli, 1967, p. 231). Sulla fortuna del *Satiricon* in età medievale e moderna cfr. ANDREA LIVINI, *La lectura petronii nel Medioevo e nel Rinascimento: indagine sull'evoluzione del genere satirico dal tardo antico all'Età Moderna*, in *La réception de l'ancien roman de la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique*. Actes du colloque de Tours, 20-22 octobre 2011. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2015, pp. 257-65.

⁹⁰ Un'importante analisi dei due canti, all'interno di una più generale riflessione sull'immagine delle donne nel *Furioso*, si trova alle pp. 59-76 di NUCCIO ORDINE, *Vittoria Colonna nell'Orlando furioso*, in «Studi e problemi di critica testuale», 1991, pp. 53-92.

⁹¹ L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., vol. II, p. 841. La citazione si trova all'ottava 137.

mostrò che mai donne pudiche / non si trovaro, o povere o di conto»⁹².

Osservava il Di Francia che «non vi sarebbero buone ragioni di mettere in dubbio che il racconto sia dovuto alle informazioni del Valerio, comunicate a viva voce all'amico Lodovico; il quale [...] non avrebbe avuto nessun plausibile motivo [...] per introdurre quell'anacronismo, piuttosto raro nel *Furioso*, di descrivere un personaggio contemporaneo, con un complesso di minute notizie, senza l'obbligo morale di elogiare il vivacissimo informatore, che vien menzionato due volte, come un ostinato calunniatore delle donne»⁹³.

Inoltre, la novella ariostesca viene ricondotta, quanto allo spunto originario, al racconto-cornice delle *Mille e una notte*⁹⁴. La raccolta conobbe diffusione scritta in Occidente solo in seguito alla traduzione settecentesca del Galland, il che impose di postulare, per questo racconto, una circolazione orale antecedente di diversi secoli la versione dell'orientalista. A causa dei rapporti di quella città col mondo arabo, si suppose allora che il primo approdo europeo della storia fosse avvenuto a Venezia, elemento che contribuì a rendere credibile la tesi che a diffondere la novella fosse stato proprio Giovan Francesco Valerio⁹⁵.

La conferma è in questo contesto rilevante, quando si consideri che il Valier intratteneva importanti rapporti con i marchesi Gonzaga. Solo due anni dopo la prima rappresentazione del *Formicone*, infatti, il gentiluomo entrava al servizio di Francesco II in qualità di agente presso la Serenissima⁹⁶. Si hanno, inoltre, le prove che il Valier diffondeva anche a Mantova delle «novelluzze»; una lettera del marzo 1506 indirizzata al marchese accompagnava proprio la spedizione di alcuni racconti di cui, purtroppo, oggi non si ha più notizia⁹⁷:

De alcune novelluzze, che hanno piacciate a Franceschino, mandone parte alla Excellentia Vostra non perché siano condecente, ma per soddisfazione del ditto, perché al mio desiderio anchora non seria contento, quando

⁹² Cfr. *ibidem* (ottava 138). La figura del Valier verrà citata ancora nel canto XLVI, con nuovo riferimento alle sue convinzioni misogine: «Il mio Valerio è quel che là s'è messo / fuor de le donne; e forse si consiglia / col Barignan c'ha seco, come, offeso / sempre da lor, non ne sia sempre acceso.» Cfr. *ivi*, p. 1386 (ottava 16, vv. 5-8).

⁹³ LETTERIO DI FRANCIA, *Storia dei generi letterari. Novellistica*, 2 voll., Milano, Vallardi, 1924, vol. II, p. 269.

⁹⁴ Cfr. PIO RAJINA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1900, pp. 436-55.

⁹⁵ Cfr. Lanfranco Caretti, Note di commento a L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., p. 844.

⁹⁶ «En 1505, après avoir revêtu très jeune les habits de clere, il entre au service du marquis de Mantoue, en tant qu'agent auprès de la Sérénissime République». Cfr.: NUCCIO ORDINE, *Giovan Francesco Valier, homme de lettres et espion au service de François I^{er}*, in *La circulation des hommes et des œuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne (Unité de recherche associée au C.N.R.S.) - Université de la Sorbonne nouvelle, 1992, pp. 225-245: p. 234.

⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 229.

gli avesse donato il Cielo. Pur la Signoria Vostra si degne accettarle, et goderle, per essere compagniate dal cor mio che è bono.⁹⁸

La vicinanza tra le espressioni dei due innamorati in *Formicone* I 1 e nelle ottave 12-14 del ventottesimo canto del *Furioso* suggerisce almeno di chiedersi se la fonte del racconto ariostesco non fosse circolata, intorno al 1503, anche nella città gonzaghesca e se non fosse stata conosciuta negli ambienti dello Studio Pubblico e della Corte.

Ritornando all'analisi dei personaggi, è sicuramente significativo il mutamento di *status* di quello femminile, che, moglie nella novella, diviene invece concubina nella commedia. È evidente come Mantovano stia qui adattando la trama apuleiana alle strutture del teatro classico, in cui «le donne sposate non danno adito generalmente a situazioni comiche»⁹⁹. Altrettanto funzionale mi pare un'ulteriore variazione: nella fonte latina, infatti, Arete è di nobili origini¹⁰⁰, mentre in *Formicone* II 2 si legge che Polifila¹⁰¹ è stata da sua madre concessa a Barbaro «per povertà»¹⁰². Attraverso questa modifica, l'autore assegna alla ragazza un altro dei tratti caratteristici delle giovani di oscuri natali che popolano il teatro latino e la cui conquista è spesso il fulcro dell'azione comica classica.

Anche le ragioni del tradimento mutano nella commedia.

In Apuleio, Filesitero è spinto alla conquista di Arete unicamente dal desiderio di ottenere una donna tanto bella quanto irraggiungibile, mentre nel *Formicone* Filetero¹⁰³ e Polifila erano uniti da reciproci sentimenti già prima che lei divenisse, suo malgrado, concubina di Barbaro.

⁹⁸ La lettera, inviata da Giovan Francesco Valerio al marchese di Mantova il 15 marzo 1506, è conservata nell'Archivio Gonzaga dell'Archivio di Stato di Mantova, nella busta 1441. Cito da *ibidem*, n. 15.

⁹⁹ A. STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., p. 180. Fa naturalmente eccezione l'inconsapevole Alcmena, ingannata dal dio Giove nell'*Amphitruo*. La comicità di questa commedia non è del resto tipicamente plautina, come dichiarato dallo stesso Mercurio nel prologo: «Faciem ut commixta sit † tragico comoedia; / nam me perpetuo facere ut sit comoedia, / reges quo veniant et di, non par arbitror. / Quid igitur? quoniam hic servos quoque partis habet, / faciam sit, proinde ut dixi, tragico[co]moedia.» («Farò che venga fuori una commedia con un pizzico di tragico; perché non credo sia il caso di fare solo commedia, quando ci sono di mezzo re e dèi. E allora? Se qui dentro c'è pure una parte per uno schiavo, farò proprio come ho detto: una tragicommedia.» Cfr. TITO MACCIO PLAUTO, *Amphitruo*, in *Amphitruo – Asinaria – Aulularia – Bacchides*, Testo latino a fronte, Cura e traduzione di Ettore Paratore, Roma, Newton, 1992, pp. 39-137: p. 55.)

¹⁰⁰ «Hic uxorem generosam et eximia formositate praeditam mira custodela munitam domi suae quam cautissime cohibebat» («Questo qua ha una moglie di buona famiglia, di una bellezza eccezionale, che ha sempre tenuto chiusa in casa con tutte le precauzioni possibili, circondata da una strettissima sorveglianza.» Cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 572-73.)

¹⁰¹ Polifila è il personaggio corrispondente, nella commedia, all'Arete della novella apuleiana. Per l'analisi dei nomi dei personaggi cfr. *infra*, p. 137.

¹⁰² Cfr. *infra*, Atto secondo, p. 151.

¹⁰³ Questo il nome del giovane amante nella *pièce*. In merito cfr. *infra*, p. 137.

Il rapporto tra i due giovani è particolarmente interessante in quanto è il medesimo che lega, nell'*Orlando innamorato*, Doristella e Teodoro¹⁰⁴.

Raccontando a Brandimarte e Fiordiligi la propria vicenda¹⁰⁵, la stessa Doristella spiega infatti come, invaghitasi di quel «damigello»¹⁰⁶ (il quale, a sua volta, di lei «se raccese»¹⁰⁷) era stata da lui chiesta in sposa al padre, il quale, però, l'aveva precedentemente promessa ad un «malvaggio, perfido, bricone»¹⁰⁸. Come sottolineato da Antonia Tissoni Benvenuti¹⁰⁹, la trasposizione della vicenda latina in ambiente cavalleresco-cortese imponeva al Boiardo che l'amore di Doristella e Teodoro fosse antecedente al matrimonio. Elemento, invece, tutt'altro che necessario in una commedia esemplata sul modello plautino-terenziano e che mi sembra dunque autorizzare la postulazione di quell'*interferenza* del poema nei rapporti tra *Metamorfosi* e *Formicone* su cui mi sono soffermata in precedenza¹¹⁰. L'episodio boiardesco, del resto, «è reso in modi vivacemente teatrali»¹¹¹ – come notava ancora la Tissoni Benvenuti – che ne favoriscono le ingerenze nella trama della commedia. In proposito, va rilevato come il conte inserisca un elemento – assente nel romanzo latino – particolarmente idoneo a una riscrittura novellistica o teatrale: la descrizione di Doristella come di una *malmaritata*. La fanciulla racconta, infatti, come il marito «benché gagliardo era tenuto e molto ardito [...] / certo [...] nel letto era un poltrone»¹¹²; lo spunto non viene però accolto nel *Formicone*, in cui, come si è già detto, Barbaro non subisce mai il diletto generalmente riservato, nella tradizione comica, ai mariti beffati.

Ma veniamo ora alla riscrittura del personaggio del giovane amante, emblematica, in qualche modo, dell'intero processo di rielaborazione della trama latina.

¹⁰⁴ Il riferimento è naturalmente al già citato episodio, narrato in O.i. II 26 20-51, in cui Boiardo riscrive le vicende di *Metamorfosi* IX 16-21.

¹⁰⁵ La fanciulla definisce il proprio racconto una «novella». Cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, p. 414 (ottava 20, v. 6).

¹⁰⁶ Ivi, p. 415.

¹⁰⁷ *Ibidem*. Nel brano echeggiano manifesti riferimenti all'amor cortese. Doristella, «veggendol si ligiadro e si cortese», è difatti «presa d'amore» per il giovane Teodoro, il quale è portato a ricambiare i sentimenti di lei perché «è ben di ferro ed ostinato / il qual non ama essendo ponto amato» (*ibidem*).

¹⁰⁸ Ivi, p. 416.

¹⁰⁹ «La storia qui narrata, come è stato notato [...] riprende, abbastanza fedelmente nella parte finale, la novella di Aretha e Philotero di Apuleio (*Met.* IX), trasportata in ambiente cavalleresco-cortese (è indispensabile quindi che l'amore di Doristella e Teodoro esista da prima del matrimonio)» (cfr. Antonia Tissoni Benvenuti, Note di commento a MATTEO MARIA BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, Edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, vol. II, p. 1459).

¹¹⁰ Cfr. *supra*, pp. 120-121. In seguito darò conto di altri elementi che supportano questa tesi.

¹¹¹ A. Tissoni Benvenuti, Note di commento a M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1459. In merito ai rapporti del poema con il genere commedia, si ricordi l'inserimento, sempre nel secondo libro (ai canti XI, XII e XIII), della trama dei *Captivi* plautini, su cui cfr. M. VILLORESI, *Da Guarino a Boiardo*, cit., pp. 133-49. Più in generale sui rapporti dell'*Innamorato* con la letteratura teatrale cfr. VALENTINA GRITTI, *Per una lettura teatrale dell'Orlando innamorato*, in *Il Boiardo e il mondo estense del Quattrocento*, cit., vol. I, pp. 371-85.

¹¹² Cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, p. 417 (ottava 31, vv. 3-4).

Nelle *Metamorfosi* Fileterio viene introdotto nella narrazione attraverso un paragone, tutto volto a suo vantaggio, con un altro uomo: «Quanto melior Philesiterus adulescens et formosus et liberalis et strenuus et contra maritorum inefficaces diligentias constantissimus»¹¹³. Delle caratteristiche appena elencate, nella commedia Fileterio ne possiede invece ben poche.

Il giovane appare per la prima volta in scena in II 2, mentre confida al parassita Licopino – servo da lui stesso manomesso – il tormento che la separazione da Polifila gli provoca. A differenza del proprio antecedente latino, la cui intraprendenza viene elogiata in numerosi luoghi del racconto, l'amante della commedia necessita di avvalersi della pratica astuzia di un servitore per riuscire a ottenere il proprio scopo, ovvero giacere con la donna amata¹¹⁴. Qui, più che altrove, è evidente il processo di assorbimento della drammaturgia latina studiata dal Mantovano alla scuola del Marcheselli e del Vigilio: viene introdotto un personaggio (il parassita) assente nella fonte apuleiana ma fondamentale nel repertorio dei tipi plautino-terenziani.

Il ruolo programmatico, assegnato nell'*Asino d'oro* a Fileterio, viene nella commedia ricoperto da Licopino: l'amante, di conseguenza, da impavido e intraprendente che era nella novella, si trasforma in un giovane poco astuto e talmente insicuro da rendersi *fastidioso*¹¹⁵.

Anche la figura del servo subisce modifiche rilevanti nella versione drammatizzata.

Il bellissimo racconto apuleiano di come Mirmece, dopo una breve battaglia interiore, si lasci corrompere dal bagliore dell'oro offertogli da Fileterio¹¹⁶ cede il posto, nella commedia, a una complicazione della trama originaria. Nella trasposizione del Mantovano, Formicone¹¹⁷ è costretto ad accettare il denaro offerto da Fileterio: quella somma gli è infatti necessaria al fine di riscattare Sirisca – serva di cui è innamorato – la quale è stata venduta a un mercante pronto a condurla via con sé.

¹¹³ «Ah, quant'è meglio Fileterio! È giovane e bello, ed è generoso e pieno d'energia e ostinato come nessuno di fronte alle inutili precauzioni dei mariti!» (Cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 570-71; IX 16). Va però ricordato come Fileterio sia anche protagonista della storia del mugnaio, in cui la descrizione dell'anziana signora e le caratteristiche attribuite al personaggio nel corso dei capitoli 16-21 sembrano venir smentiti. In questa novella, infatti, il giovane viene presentato nuovamente, ma questa volta in modo completamente differente: «Sol ipsum quidem delapsus Oceanum subterrenas orbis plagas inluminabat, et ecce nequissimae anus adhaerens lateri temerarius adulter adventat, puer admodum et adhuc lubrico genarum splendore conspicuus, adhuc adulteros ipse delectans» («Il sole era ormai sprofondato nell'Oceano a illuminare le regioni sotterranee del mondo, quand'ecco che sopraggiunge, appiccicato al fianco della vecchia, quell'amante temerario: era solo un ragazzino, che attirava l'attenzione per la bellezza del volto ancora liscio, ed era piuttosto lui che poteva ancora far la gioia degli amanti!» Cfr. *ivi*, pp. 582-83; IX 22).

¹¹⁴ Totalmente diversi gli equilibri nell'*Orlando innamorato*, in cui il personaggio più dinamico è quello di Doristella. Cfr. *infra*, V 1 (*infra*, p. 178, n. 2) e V 2 (*infra*, p. 180, n. 11).

¹¹⁵ Cfr. III 2 (*infra*, p. 165). La trovata risolutiva che, in conclusione della vicenda, viene dal giovane escogitata per salvare Formicone, risulta incoerente con il carattere che il personaggio assume nella versione drammatizzata. Cfr. *infra*, Atto quinto, p. 180, n. 11.

¹¹⁶ Cfr. i paragrafi 18 e 19 (cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o l'asino d'oro*, cit., pp. 574-77).

¹¹⁷ Così è chiamato il servo nella commedia. In merito cfr. *infra*, p. 137, n. 3.

Più semplicemente rappresentabile rispetto all'intimo tormento che dilania il servo nel racconto apuleiano, la storia di Sirisca è più funzionale ad un testo drammatico basato sul modello plautino. Essa consente, inoltre, di aggrovigliare leggermente un intreccio altrimenti troppo snello e di introdurre in scena una nuova figura, quella del *ragazzo*¹¹⁸ (Sirisca viene invece soltanto nominata).

Quest'ultimo fa parte di un gruppo di personaggi della *pièce* – tra cui quello, già citato, di Licopino – assenti nella novella delle *Metamorfosi* e accomunati dall'appartenenza all'universo di servitori e sottoposti che affolla le commedie classiche. Oltre al parassita ed al ragazzo ne fanno parte anche l'*ancilla*, la *comare* ed i servi Dromo e Geta.

In proposito, il *Formicone* aderisce anche ad un'altra caratteristica del teatro latino: nel corso dell'opera il Mantovano inserisce frequenti riferimenti alla condizione servile, che non trovano riscontro nella fonte apuleiana. Compiangendo il proprio stato¹¹⁹ o commentandolo con serena rassegnazione, i servitori della commedia si adeguano ad una prassi già plautina¹²⁰, resa evidente nei ripetuti riferimenti – generalmente sotto forma di battuta scherzosa – alle punizioni corporali¹²¹.

Questo ci conduce ad un altro aspetto del testo. La sua pedissequa imitazione del modello teatrale latino non lascia spazio a una caratteristica che sarà invece quintessenziale delle commedie cinquecentesche, ovvero quella fusione tra rifacimento classico e richiamo alla contemporaneità che è cifra peculiare del genere. La totale assenza di agganci alla realtà del Cinquecento è evidente, nel *Formicone*, sin dalla mancanza di una *geografia* dell'opera.

Dall'*Argomento*, come si è visto, si apprende che Barbaro è «cittadino anconitano». Questo è l'unico indizio fornito, nell'intero testo, per una collocazione spaziale della vicenda. Introdotta probabilmente come tentativo di attualizzazione, l'indicazione rimane però senza conseguenze.

¹¹⁸ Presente nelle scene III 1, III, 2.

¹¹⁹ Cfr. ad esempio i lamenti del *ragazzo* in III 1.

¹²⁰ «Gli schiavi sono al centro delle sue [di Plauto] commedie, le movimentano, le sostengono con inesauribile verve, con scatenata versatilità di trovate e di malizie. Basta confrontare per questo motivo il teatro di Plauto con quello di Terenzio per cominciar a misurare l'abissale distanza che li separa: fra le opere del commediografo africano possiamo trovare al massimo solo nel *Phormio* una situazione e un carattere in cui riecheggino la centralità che la spericolata scaltrezza servile ha nel teatro di Plauto. Non ci si può sottrarre all'impressione che un che di autobiografico si annidi in questa sorprendente preminenza della mentalità, dell'operosità più irregolare e capricciosa, dell'importanza sociale del servo nelle commedie di Plauto. E ciò tanto più in quanto uno dei *Leitmotiven* con cui questa tematica si dipana è l'ossessiva considerazione dei castighi, delle catene, delle sferzate cui il servo è sottoposto. Non c'è occasione in cui il servo si incontra con un collega o con un altro personaggio e comincia a esercitarsi nello sport degli scambi ingiuriosi [...], che non spuntino subito fuori termini alludenti al logorio che i ceppi producono agli stinchi o alla gragnuola di staffilate che piovono sulle spalle e di cui lo schiavo vanta l'eroica sopportazione» (cfr. Ettore Paratore, *Introduzione* a T. M. PLAUTO, *Amphitruo – Asinaria – Aulularia – Bacchides*, cit., p. 13).

¹²¹ Come lo scambio di battute tra i servi Dromo e Geta in IV 2 o la minaccia dell'*essere mandati al mulino* in I 3.

Manca, infatti, nel *Formicone*, quella *sovrapponibilità* tra luoghi reali e fittizi, quel «circolo vizioso dal teatro alla città, dalla città al teatro»¹²² attraverso cui la spazialità della commedia si carica di rimandi alla contemporaneità¹²³.

Non avrebbe forse potuto essere diversamente. La *pièce* era in qualche modo ancora un esperimento: nata come esercitazione, riportava in vita le strutture drammaturgiche classiche per la prima volta. Sarebbero dovuti trascorrere ancora alcuni anni prima che un ben maggiore autore sostanziasse di contenuti rinascimentali la propria *fabula*¹²⁴.

E non andrà inoltre dimenticato come il Mantovano non avesse con ogni probabilità la statura autoriale idonea alla trattazione di tematiche in qualche modo *politiche* o *morali*. Come avrebbe potuto un «adolescente»¹²⁵, allievo di uno Studio fortemente condizionato dal potere gonzaghese¹²⁶, tentare – alla presenza della corte riunita – un’attualizzazione che andasse oltre il gioco di parole dal sapore neoplatonico su cui mi sono già soffermata¹²⁷?

¹²² G. FERRONI, *Il teatro e la corte*, cit., p. 178.

¹²³ Si pensi ad uno dei casi in cui questo processo è maggiormente evidente, ovvero quello della *Lena* ariostesca, in cui la molteplicità dei riferimenti toponomastici estensi rinvia, pur all’interno di una storia di famigli, ruffiane e massare, a un orizzonte cittadino e cortigiano in cui si arriva a citare il potere ducale e a chiamare in causa l’amministrazione giudiziaria ferrarese. Cfr., ad esempio, il discorso di Ilario in III 2: «Or sia ancor ch’io vada al Duca, e contigli / il caso; che farà, se non rimettermi / al podestade? E ‘l podestade subito / m’avrà gli occhi alle mani; e non vedendoci / l’offerta, mostrerà che da far abbia maggior faccende; / e se non avrò indizii, / o testimoni, mi terrà una bestia. / Appresso, chi vuoi tu pensar che siano / li malfattori, se non li medesimi, / che per pigliar li malfattor si pagano? / Col cavallier de i quali o contestabile, il podestà fa a parte; e tutti rubano» (cfr. L. ARIOSTO, *La Lena*, cit., p. 683). Sulla *Lena* cfr. GIULIO FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 72-78. Ariosto, del resto, richiamava la realtà delle corti cinquecentesche già attraverso l’ambientazione remota della *Cassaria*, in cui l’azione si svolge a Metellino. Emblematico il dialogo tra Lucrano e Trappola in III 3: «LUC. [...] Chi cerchi tu? TRA. Un baro, un pergiuro, uno omicidiale. LUC. Va’ piano, che sei per la via di trovarlo: come è il proprio nome? TRA. El nome... ha nome... or or l’avevo in bocca, non so che me n’abbi fatto. LUC. O ingiottito, o sputato l’hai. TRA. Sputato l’ho forse, ingiottito no; che cibo di tanto fetore non potrei mandare nel stomaco senza vomitarlo poi subito. LUC. Coglilo adunque de la polvere. TRA. Ben tel saprò con tanti contrasegni dimostrare, che non serà bisogno che dal proprio nome si cerchi: è bestemiatore e bugiardo. LUC. Queste son le appartenenze al mio esercizio. TRA. Ladro, falsamonete, tagliaborse. LUC. È forse tristo guadagno saper giocare de terza? TRA. È ruffiano. LUC. La principal de l’arte mia. TRA. Reportatore, maldicente, seminatore di scandoli e di zizzanie. LUC. Se noi fussionsimo in corte di Roma, si potria dubitare di chi tu cercassi; ma in Metellino non puoi cercare se non di me» (cfr. L. ARIOSTO, *La Cassaria*, cit., pp. 132-33). Sulla *Cassaria* cfr. l’*Introduzione* della Stefani al teatro ariostesco (ivi, pp. 9-80: *passim*) e G. FERRONI, *Ariosto*, cit., pp. 47-55 e 79-84. Gli strali indirizzati alla corte romana non possono non richiamare alla mente la *Cortegiana* aretiniana. Tra le numerosissime battute che si potrebbero citare cfr. da IV 17: «ROSSO: [...] Oh, oh, che cose ladre se fanno in questa Roma porca! Dio è pur paziente a non gli mandare un di qualche flagello» (cfr. PIETRO ARETINO, *La cortigiana*, in *La cortigiana - Opera nova - Pronostico- Testamento dell’elefante - Farza*, a cura di Angelo Romano, *Introduzione* di Giovanni Aquilecchia, Milano, BUR, 2008, p. 137).

¹²⁴ L. ARIOSTO, *La Cassaria*, cit., p. 103.

¹²⁵ Cfr. *Argomento* (*infra*, p. 138). O un insieme di adolescenti, in base alla teoria avanzata precedentemente circa la composizione collettiva.

¹²⁶ «A Mantova [...] il rapporto tra la corte e la scuola era affatto diverso: il prestigio della cattedra era di gran lunga inferiore alla grazia del principe, e pertanto diversi erano i mezzi e scopi che all’umanista si offrivano, maggiori i rischi e i guadagni, più libera da controlli e requisiti accademici l’attività letteraria e per contro più strettamente condizionata dal successo mondano» (cfr. C. DIONISOTTI, *Gli Umanisti e il volgare*, cit., p. 82). Benché l’osservazione del critico sia riferita a ben altra attività accademica, essa dà comunque il senso degli equilibri tra Studio pubblico e potere; la citazione è infatti ricordata anche dalla Stefani nella propria edizione del *Formicone* (cfr. Ead., *Introduzione a P. P. MANTOVANO, Formicone*, p. 16).

¹²⁷ Cfr. *supra*, p. 124 sg.

In merito a questo legame della commedia con la corte, ritengo esso possa spiegare anche la scelta del Mantovano – a quell’altezza cronologica tutt’altro che scontata – di comporre il testo in prosa.

Si è già ampiamente discusso di come Isabella desse prova di preferire, per le traduzioni del teatro classico, una lingua in grado di aderire alla realtà domestica e quotidiana rappresentata nelle commedie¹²⁸.

Mi pare allora plausibile – in considerazione dei rapporti particolarmente serrati esistenti tra lo Studio e la corte e del diretto coinvolgimento di Francesco II e di Isabella nelle vicende teatrali¹²⁹ – che, selezionando la prosa, Mantovano stesse tentando di soddisfare i gusti gonzagheschi e, specificatamente, quelli della marchesa ferrarese. L’opzione, del resto, avrebbe nell’arco di pochi anni trovato sanzione nella *Cassaria* e nei *Suppositi* ariosteschi¹³⁰, per poi riconfermarsi, nel corso del secolo, quella vincente¹³¹.

Sempre in relazione alle scelte stilistiche, già Stefani aveva sottolineato come il volgare del *Formicone* fosse orientato a un «toscano esemplato sulla tradizione novellistica»¹³², in cui non si registrano «sensibili innalzamenti di tono»¹³³ ed espressioni gergali o dialettali.

In questo senso la commedia si comporta ancora alla maniera dei volgarizzamenti, che, come ha spiegato Padoan, «risentivano in ciò della loro origine scolastica: avevano già da farsi perdonare

¹²⁸ Cfr. *ivi*, *Il laboratorio teatrale padano*, pp. 15-18.

¹²⁹ L’interesse si estendeva alla messinscena nella sua globalità. In proposito, il 31 dicembre 1506, ovvero il giorno successivo a quello in cui gli chiedeva di predisporre l’allestimento del *Formicone*, il marchese inviò una seconda lettera al Vigilio, commentando questioni scenografiche: «Laudamo che si facci il celo di panni, come dice Jeronimo, ma non volemo che gli triunfi che sono a Marmiolo si movino, perché manderemo questi che sono qui a Mantova, quali speramo satisfaranno» (cfr. A. D’ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, p. 390).

¹³⁰ Con, naturalmente, l’eccezione dei prologhi. Per la successiva riscrittura in sdruciolli delle due commedie cfr. G. FERRONI, *Ariosto*, cit., pp. 79-84.

¹³¹ Secondo BOSISIO, invece, l’utilizzo della prosa da parte del Mantovano si spiega con il carattere di esercitazione della commedia, in base al quale «non contava che lo studente dimostrasse particolari capacità poetiche e versificatorie; importava che egli riconoscesse gli elementi caratterizzanti della commedia latina e li sapesse combinare in modo armonico» (cfr. *ID.*, *Il teatro di corte pre-classicista*, cit., p. 400). L’osservazione non mi trova d’accordo. Quale pubblico più alto di Isabella d’Este e della sua corte è possibile immaginare? Per chi, se non per la marchesa, lo studente avrebbe reso il testo nella forma più rifinita di cui fosse stato capace?

¹³² Cfr. L. Stefani, *Introduzione* a P. P. MANTOVANO, *Formicone*, cit., p. 26; cfr. anche EAD., *Coordinate orizzontali nel teatro comico del primo Cinquecento* in «Belfagor», XXXVI, 1, 1981, pp. 275-97: 284.

¹³³ Cfr. L. Stefani, *Introduzione* a P. P. MANTOVANO, *Formicone*, cit., p. 26. Come ha sottolineato PAOLO TROVATO, però, «il lessico e la formazione delle parole denunciano concordemente l’origine settentrionale dell’autore.» Cfr. *Norma o norme? Qualche sondaggio sull’italiano letterario del Cinquecento*, in *Modello, regola ordine. Parcours normatifs dans l’Italie du Cinquecento*, a cura di Hélène Miesse e Gianluca Valenti, Presses Universitaires, 2018 (uncorrected proofs).

l'abbandono della veste latina, per poter insidiare ulteriormente la dignità della loro espressione linguistica con l'inserzione di parti dichiaratamente dialettali»¹³⁴.

Rimane, infine, da richiamare un ultimo aspetto della drammatizzazione della novella apuleiana.

Come ho anticipato¹³⁵ e come si vedrà nel corso dell'analisi testuale, il *Formicone* è caratterizzato da una precoce carica teatrale, da quella fusione tra parola e gesto drammatico che all'altezza del 1503 non era certo pratica diffusa. Ne è un esempio la scena II 5, in cui il compito di custodire Polifila, assegnato da Barbaro a Formicone, si trasforma in una vivace occasione di scontro, in cui la mimica assume un ruolo rilevante, tra il servo da un lato e le figure della *comare* e dell'*ancilla* dall'altro. Il procedimento trova il suo acme in IV 2, una scena che deve essere letta immaginandone costantemente un controcanto gestuale che giunge sino al contrasto fisico.

4. Circolazione del *Formicone*

Venendo alle conclusioni, vorrei riportare ancora una volta l'attenzione sulla connessione tra il *Formicone* e la corte gonzaghesca.

Se i giudizi prevalentemente negativi espressi da Isabella d'Este sui volgarizzamenti a cui aveva assistito presso la corte paterna sono stati considerati indicativi dei gusti teatrali della marchesa¹³⁶, mi pare altrettanta attenzione debba essere riservata al parere, questa volta positivo, da lei espresso in merito al *Formicone* nell'epistola del 1503. Quella valutazione, inoltre, assume ancora più valore quando si consideri come l'opera fosse stata presentata agli spettatori priva di uno degli elementi fondamentali nel gusto drammatico dell'epoca: una sfarzosa scenografia teatrale finanziata dalla corte¹³⁷. Del fatto che la commedia avesse incontrato il favore dei marchesi offre, del resto, un'ulteriore prova il ritrovare, nel 1506, Francesco II Gonzaga impegnato nell'organizzarne un nuovo allestimento. Si potrebbe allora ipotizzare che, benché sia oggi un testo talmente periferico da essere conosciuto unicamente dagli specialisti, il *Formicone* sia stato invece per qualche tempo, all'epoca

¹³⁴ GIORGIO PADOAN, *Primi momenti dell'espressivismo linguistico nel teatro del Rinascimento in L'espressionismo linguistico nella letteratura italiana (Atti del convegno sul tema, Roma, 16-18 gennaio 1984)*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1985, pp. 99-119: p. 107. Per un'analisi dell'evoluzione della questione linguistica nelle commedie della prima metà del Cinquecento cfr. CLAUDIO GIOVANARDI, PIETRO TRIFONE, *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 15-35.

¹³⁵ Cfr. *supra*, *Il laboratorio teatrale padano*, p. 20.

¹³⁶ Cfr. *ivi*, p. 17, n. 61.

¹³⁷ Lo rileva la stessa Isabella nell'epistola in cui commenta lo spettacolo. Cfr. *supra*, p. 109.

della sua rappresentazione, una di quelle novità culturali che le corti estense e gonzaghesca si compiacevano di possedere prima degli altri casati. Di quei *prodotti* originali, come è ormai risaputo, entrambi i centri avevano una peculiare gestione: li esibivano sì, ma cercavano in ogni modo di limitarne la circolazione esterna, negandone, quando possibile, il prestito e soprattutto vietandone la stampa¹³⁸.

Questa prassi, comune alle due corti padane, potrebbe aver contribuito a limitare la circolazione di un'opera modesta¹³⁹, ma il cui carattere innovativo avrebbe potuto favorire una maggiore notorietà. Certo, il *Formicone* non avrebbe in ogni caso potuto giocare, nel panorama drammaturgico cinquecentesco, un ruolo dirimente: nell'arco di pochissimi anni sarebbe stato superato da opere di ben altra complessità e caratura. Eppure, quella sua posizione inaugurale gli valse per sei volte l'apparizione sul fiorentino mercato librario teatrale che si sviluppò a partire dagli Dieci e Venti del Cinquecento¹⁴⁰.

Oltre ad un manoscritto (sicuramente posteriore al 1515-16, dal momento che vi figurano la *Sofonisba* del Trissino e la *Rosmunda* del Rucellai¹⁴¹), possediamo infatti:

- un'edizione, priva di note tipografiche ma assegnata allo stampatore Minizio Calvo e datata 1524¹⁴²;

¹³⁸ Alla *gelosia* di Isabella si è già fatto riferimento (cfr. *supra*, *Introduzione a Li sei contenti* di Del Carretto, p. 37). Del suo atteggiamento protezionistico nei confronti delle opere a lei dedicate si ricordano vari esempi. Se il diniego della marchesa di fronte alla richiesta dell'Equicola di stampare il dialogo *Nec spe né metu* potrebbe essere spiegato con la volontà di non diminuire il fascino del proprio motto, pare invece eloquente il comportamento del Pio, che domanda a Isabella cosa rispondere a uno stampatore che vorrebbe imprimere la sua traduzione della *Tabula Cebetis*, a lei dedicata (cfr. A. VILLA, *Istruire e rappresentare Isabella d'Este*, cit., pp. 131-36). Villa cita inoltre, in proposito, lo strano caso del furto delle *Rime* del Tebaldeo, anch'esse dedicate alla marchesa. Un cugino del poeta, dopo averle sottratte all'autore, le diede alle stampe senza il suo consenso. La studiosa ritiene probabile che possa essersi trattato di un espediente per aggirare la volontà di Isabella, che ne avrebbe probabilmente vietato la pubblicazione, «preferendo conservare quella appetitosa novità poetica presso di sé, in esclusiva, almeno per qualche tempo» (cfr. *ivi*, p. 134). Si ricordi infine l'osservazione di Dionisotti secondo cui «a Mantova non era necessario né facile produrre opere a stampa» (cfr. C. DIONISOTTI, *Gli Umanisti e il volgare*, cit., p. 85).

¹³⁹ Incomparabili, con quelli raggiunti dai testi maggiori del nostro Rinascimento, anche gli approdi comici e stilistici dell'opera: emblematiche le frequenti ripetizioni ravvisabili nell'intera commedia.

¹⁴⁰ Cfr. MARZIA PIERI, *Identikit della commedia cinquecentesca*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, cit., pp. 48-59: 58-59.

¹⁴¹ Il codice contiene anche, oltre alla *Rosmunda* e alla *Sofonisba* del Trissino, i *Suppositi* ariosteschi (definiti però «Eratostroto commedia»). Interessantissimo come nell'*Argumentum* preposto ai *Suppositi* (che sostituisce il prologo ariostesco) si dica: «Silentio spectatori siamo per narrarvi una nova commedia e si quel favore che per umanità al formicone prestaste non negarete a questa, mi confido non sia per compiacervi meno» (carta 91r). Il manoscritto fornisce dunque l'importante notizia di un'ulteriore rappresentazione del *Formicone*, avvenuta dopo il 1515-16.

¹⁴² La «collanina [...] in 12°» (Cfr. M. PIERI, *Identikit della commedia cinquecentesca*, cit., p. 58) di cui fa parte viene però da Pieri definita «semiclandestina e ininfluente ([...] perché priva di retroterra scenico e nata dall'alto) [...] data in luce [...] su probabile *input* dell'Accademia Romana: Leone X è morto da poco, e con lui, per molto tempo, la pratica di recitar commedie; a questa stagione si rende omaggio raccogliendo una serie di testi, di diversissimo calibro ma tutti recitati nel circuito Roma – Urbino – Mantova, senza alcun intento di costruire un modello» (cfr. *ivi*, pp. 58-59). La studiosa ritiene che nella raccolta, composta anche da *Mandragola*, *Calandria*, *Eutichia*, *Cassaria*, *Suppositi* e *Aristippa*, il *Formicone* rientri «solo in ragione della sua primazia cronologica» (*ibidem*).

- una stampa del 1526 del Soncino;
- un'edizione realizzata dai fratelli Del Gesù nel 1527;
- una stampa del 1530 dello Zoppino;
- un'edizione del 1534 del Sessa;
- una stampa, datata 1537, impressa dal Bindoni¹⁴³.

Il ruolo che il *Formicone* riveste oggi nella nostra storia letteraria, insomma, non sembra coincidere con quello che ricoprì nel XVI secolo¹⁴⁴ ed è in quest'ottica che propongo oggi di tornare a rileggerlo.

¹⁴³ Per un'introduzione alla cinquecentina da un punto di vista bibliologico, segnalo il compendio di LORENZO BALDACCHINI, *Cinquecentina*, Roma, Associazione italiana delle biblioteche, 2003. Ricordo inoltre il recentissimo contributo di PASQUALE STOPPELLI, in cui, a partire dalla personale esperienza dell'autore in qualità di editore delle commedie machiavelliane, vengono discusse le più complesse questioni metodologiche che si presentano a chi si occupi filologicamente di testi teatrali rinascimentali: *Considerazioni di un editore delle commedie di Machiavelli*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, cit., pp. 84-93.

¹⁴⁴ Merita di essere ricordata la notizia di una messa in scena della commedia nel lontano 1531, in ambiente estense (la fece realizzare Francesco D'Este il 25 gennaio, in occasione del carnevale). Cfr. A. D'ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, p. 110 e F. CRUCIANI, C. FALLETTI, F. RUFFINI, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, cit., pp. 184-85.

FORMICONE¹

¹ La commedia prende il nome dal servo, secondo una prassi plautina. Nella produzione di Plauto, infatti, «quattro commedie – *Epidicus*, *Pseudolus*, *Stichus*, *Truculentus* – s’intitolano al nome di un servo, una – la *Casina* – dal nome di una schiava, una – il *Curculio* – dal nome di un parassita, categoria equiparabile a quella dei servi, e una – le *Bacchides* – dal nome di una coppia di cortigiane. E ad eccezione dell’*Amphitruo*, che è una tragicommedia, e dei *Menaechmi*, che sono basati proprio sull’equivoco nascente dal nome comune ai due gemelli simili come due gocce d’acqua, non ci sono altre commedie plautine che s’intitolino al nome di un personaggio.» (Cfr. E. Paratore, *Introduzione* a T. M. PLAUTO, *Amphitruo – Asinaria – Aulularia – Bacchides*, cit., p. 11). Tra i testi terenziani, il *Formione* prende il nome da un parassita. Nell’originale greco da cui deriva la commedia, l’*Epidikazòmenos* di Apollodoro di Caristo, il personaggio di Formione veniva indicato con l’epiteto che era presente nel titolo, ovvero “colui che si fa aggiudicare legalmente la cosa”. Terenzio mutò il nome dell’opera (caso unico tra le sue commedie) in *Formione*, poiché quello originale presupponeva la conoscenza di un istituto di diritto attico (a cui si fa poi riferimento nel corso della *pièce*) che difficilmente sarebbe stato noto al popolo romano, il quale si sarebbe lasciato scoraggiare dalla commedia ancor prima di assistervi (cfr. Ferruccio Bertini e Vico Faggi, Note di commento a PUBLIO TERENCE AFRO, *Phormio*, in *Le Comedie. Volume II: Phormio – Heycra – Adelphoe*, Milano, Garzanti, 2001, p. 504). Ci fu chi ritenne erroneamente che dal *Formione* potesse essere derivato il titolo del *Formicone* (cfr. A. D’ANCONA, *Origini*, cit., vol. II, p. 352, n. 2).

PERSONAGGI

BARBARO ¹	padrone
POLIFILA ²	concubina di Barbaro
FORMICONE ³	servo di Barbaro
ANCILLA	di Polifila
LICOPINO ⁴	parassita
FILETERO ⁵	giovane
COMARE	
RAGAZZO	
GETA	servo di Barbaro
DROMO ⁶	servo di Barbaro

¹ Il nome riprende fedelmente quello del corrispondente personaggio latino. Nelle *Metamorfosi* “Barbarus” era evidentemente parlante, con riferimento al carattere del personaggio. Infatti, quando, nel terzo racconto di adulterio del IX libro, il mugnaio scoprirà Filesitero (cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 129, n. 113) insieme alla propria moglie, lo rassicurerà ironicamente sulla punizione che lo attende, dicendogli: «Non sum barbarus» («Io non sono un barbaro», cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 590-91; IX 27).

² Mantovano *banalizza* l'ironia apuleiana; nell'*Asino d'oro* la moglie traditrice si chiama Aretes, dal greco ἀρετή. Esiste anche una differente interpretazione del nome, ovvero quello che rinvia alla regina dei Feaci Ἀρήτη (= la desiderata). Cfr. S. MATTIACCI, *Introduzione a APULEIO, Le novelle dell'adulterio*, cit., p. 145.

³ È traduzione del Myrmex apuleiano (su cui cfr. *ivi*, p. 146). Le doti di operosità caratteristiche della formica si adattano bene al personaggio del servo della commedia.

⁴ È lo stesso personaggio a spiegare il proprio nome in II 2, illustrando come sia legato alla sua abitudine di leccare i taglieri dopo aver mangiato le pietanze. Cfr. *infra*, Atto secondo, p. 154.

⁵ La variante Filetero per Filesitero è già nella tradizione apuleiana (cfr. S. MATTIACCI, *Introduzione a APULEIO, Le novelle dell'adulterio*, cit., p. 35). Il nome, parlante nelle *Metamorfosi* (in cui il giovane è effettivamente amante della conquista e dunque della *caccia*) non è, come abbiamo visto, idoneo invece per il personaggio della commedia (cfr. *supra*, p. 128 sg.)

⁶ Dromo e Geta sono tipici nomi da servi delle commedie classiche. Si pensi al Geta del *Formione* e degli *Adelphoe* terenziani e al Dromo dell'*Andria*. Si ricordi anche il Geta del cantare quattrocentesco *Geta e Birria*.

ARGUMENTO¹

Silenzio, vi prego, benignissimi spettatori. Lucio Apuleio, ne l'Asino aureo, narra una elegantissima favola², la quale Publio Filippo adoloscete, per essercitazione de suo ingegno, al presente ha composta in una comedia, della quale, se benignamente m'ascoltarete, brevemente narrorovi l'argomento³. Ora alongati gli orecchi tanto che gli asini de Arcadia⁴ superiate. Barbaro, cittadino anconitano, uomo ricchissimo, de mediocre età, senza moglie e figli, partendosi per una sua importante faccenda, con istanza grandissima ricomanda e dà in custodia Polifila, sua concubina, a Formicone, suo servo. Licopino parasito annunzia a Filetero, amante de essa Polifila, la partita de Barbaro, sperando avere per questo un buon pasto; per il che Filetero spera, con denari e opera de esso parasito, corrompere il servo guardiano; ma esso, in tutto ostinato, li rifiuta. Sirisca, serva innamorata de Formicone, manda un suo conservo a quello per cinque ducati, per liberarsi da uno mercatante che essa dal padron suo aveva comperata; per la qual cosa Formicone, costretto da l'amore, è sforzato accetar li danari e condur Filetero in casa. Barbaro, da contrari venti agitato, la notte seguente ritrovossi nel porto dove la matina s'era partito, e, come geloso, andatosene al letto de

¹ Sorprende, in un testo dal carattere scolastico, l'assenza del prologo, fondamentale nel teatro classico e conseguentemente in quello cinquecentesco (nonché rilevante nella drammaturgia diffusa nel tardo Quattrocento). Si potrebbe prendere in considerazione la possibilità di un prologo composto in occasione della recita del 1503 e successivamente caduto a causa della scarsa notorietà dell'autore, oppure considerarne originaria l'assenza, in ragione del particolare *status* del Mantovano. Infatti, il giovane studente, che nel comporre l'opera seguiva gli indirizzi dello Studio, probabilmente non avvertiva l'esigenza di messaggi autoriali da veicolare: non aveva la statura per commentare l'inaugurazione di un genere che persino l'Ariosto, nel prologo della *Cassaria*, avrebbe dovuto giustificare e, in qualità di allievo adolescente, verosimilmente non necessitava di un prologo di tipo terenziano, in cui difendere la propria figura. Mantovano non aveva neppure la *verve* compositiva necessaria (lo stile della commedia lo dimostra) a dar vita a un prologo come quello che il cardinale Bibbiena avrebbe premesso alla sua *Calandria*. Si consideri, infine, come l'ipotesi della composizione collettiva della commedia, precedentemente avanzata, potrebbe essere compatibile con l'assenza di una sezione testuale generalmente interpretata dagli autori in modo personale. Sui prologhi nelle commedie del XVI secolo cfr. ALESSANDRO RONCONI, *Prologhi plautini e prologhi terenziani nella commedia italiana del '500 in Il teatro classico italiano nel '500*, cit., pp. 197-217 e ANTONIO STÄUBLE, *Tipologia dei prologhi nelle commedie del Cinquecento*, in «Lettere Italiane», LXIII, 1, 2011, pp. 3-34. In ragione di questa assenza, ad ogni modo, l'*Argomento* assolve qui ad alcuni dei compiti tradizionalmente svolti dal prologo: invita gli spettatori al silenzio, presenta l'autore e specifica la fonte della commedia. Si ricordi, in proposito, come in questo senso, una situazione ancora incerta avesse caratterizzato l'esperienza della commedia umanistica: cfr. ID., *La commedia umanistica*, cit., pp. 169-193: p. 172.

² Dell'utilizzo di questo termine in relazione ai testi teatrali ho già detto. Cfr. *supra*, *Introduzione a Li sei contenti* di Del Carretto, p. 40.

³ È richiesta tipica dei prologhi classici. Si pensi ad esempio all'invito contenuto nel prologo dei *Menaechmi* plautini (si ricordi come sui *Menechini* gli studenti del Vigilio lavorassero nel 1502. Cfr. *supra*, p. 110): «Apporto vobis Plautum lingua, non manu; / Quaeso ut benignis accipiatis auribus. / Nunc argumentum accipite atque animum advortite; / Quam potero in verba conferam paucissima» («Vi porto Plauto... sulla lingua, non nella mano. Porgetegli benevolmente orecchio, vi prego. Ascoltate l'argomento, adesso, e fate attenzione. Lo riassumerò il più brevemente possibile.» Cfr. T. M. PLAUTO, *I menecmi [Menaechmi]*, cit., pp. 90-91.)

⁴ Espressione utilizzata per designare persone di scarso ingegno. Cfr. *Dizionario della lingua italiana arricchito di tutte le giunte che si trovano negli altri dizionari pubblicati o in quelli in corso di stampa e di un copioso numero di voci nuove*, Livorno, Fratelli Vegnozzi, 1838, p. 268.

la concubina, ritrovò le pianelle de Filetero su la banca del letto, el qual con gran fretta era uscito a l'entrata de Barbaro. La seguente matina⁵, Barbaro, pien de ira e de sospetto, fa condurre Formicone in pubblico, legato e stretto, per punirlo de la mala guardia fatta a Polifila. Filetero, come amante prudentissimo⁶, vedendo questo, con una sua repentina fallacia acquietò ogni successa perturbazione, la quale al presente non vi narro, però che io vedo Barbaro uscir de casa. Non vorrei quello sapperla, che ogni cosa seria turbata.

⁵ Sull'*infrazione* dell'unità di tempo nella commedia cfr. *infra*, Atto quarto, p. 173, n. 11.

⁶ Questa presentazione, come si è già avuto modo di osservare (cfr. *supra*, *Introduzione*, pp. 128-29) si adatta al giovane amante della novella apuleiana, ma non al personaggio della commedia.

ATTO PRIMO

Scena Prima

BARBARO, FORMICONE, POLIFILA¹

BAR. Orsù, la mia Polifila, cessa ormai de piagnere, che certo queste lagrime, che da li tuoi occhi cascano, me paiono del mio sangue e tutti questi gemiti sono saette al mio cuore e il tanto sospirar minaccia venti contrari al mio navigare. Non te voler tanto affliger², che certo se non fusse la gran necessità che te ho detto³, mai non saria possibile partirme da te e se ben col corpo me parto, il cuor sempre riman teco. So ben io quanto dolor me sia questo viaggio, ma la necessità mi sforza e però resta contenta e vivetene in pace.

POL. Ohimè! Ch'io resti contenta partendoti da me e che questo miser corpo viva partendosi l'alma sua? Mo questo mai non fia possibile: tu sei l'alma che dal mio corpo si parte.

¹ Questa è l'unica apparizione di Polifila nel testo. Mantovano rispetta la tradizione del teatro latino in cui «le fanciulle hanno raramente un rilievo ed una personalità propria e sovente quando si trovano in posizione determinante per lo svolgimento dell'azione di una commedia esse non compaiono nemmeno in scena. Le donne che veramente svolgono parti essenziali [...] sono cortigiane, ancelle e mezzane» (cfr. A. STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., p. 180). Infatti, in una commedia vicinissima alla propria fonte classica qual è la *Clizia*, il prologo avverte gli spettatori di non attendere la fanciulla in scena. Anche Arete svolge del resto un ruolo *passivo* nella novella apuleiana (a differenza delle altre due mogli protagoniste del racconto del *dolium* e di quello del mugnaio). Ricordo, in proposito, come nel *Formicone* non appaia in scena neppure Sirisca, che, benché sia una serva, in questo caso svolge il ruolo della fanciulla da salvare (attraverso il riscatto di Formicone).

² Come ho anticipato nell'*Introduzione* (cfr. *supra*, p. 125 sgg.), il contenuto di questa scena è particolarmente vicino alla vicenda di Iocondo, narrata nel XXVIII canto dell'*Orlando furioso*. La prossimità tra i due racconti suggerisce infatti di chiedersi se alla base vi sia una fonte comune, ovvero una novella fatta conoscere ad Ariosto probabilmente da Giovan Francesco Valier (sui rapporti tra il Valier e i Gonzaga e su questa ipotesi: *supra, ibidem*). Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., pp. 846-47 (c. XXVIII, ottave 12-15): «Fisse Iocondo alla partita il giorno: / trovò cavalli e servitori intanto, / vesti fe' far per comparire adorno; / che talor cresce una beltà un bel manto. / La notte a lato, e 'l dì la moglie intorno, / con gli occhi ad or ad or pregni di pianto, gli dice che non sa come patire / potrà la lontananza e non morire; // che pensandovi sol, / da la radice / sveller si sente il cor nel lato manco. / “Deh, vita mia, non piagnere (le dice / Iocondo, e seco piagne egli non manco); / così mi sia questo camin felice, / come tornar vo' fra duo mesi almanco: / né mi faria passar d'un giorno il segno, / se mi donasse il re mezzo il suo regno”. // Né la donna perciò si riconforta: / dice che troppo termine si piglia; / e s'al ritorno non la trova morta, / esser non può se non gran meraviglia [...]». La scena ha punti di contatto anche con *Amphitruo* I 3: cfr. *infra*, p. 141, n. 7. Il tema dell'inconsolabilità fittizia delle donne è centrale anche nella favola della Matrona di Efeso del Satiricon: cfr. *supra, Introduzione*, p. 125, n. 89.

³ L'elemento della necessità era già nella fonte apuleiana (*Le Metamorfosi*, IX 17; cfr. *infra*, p. 143, n. 12) e viene trattenuto anche da Boiardo nel già citato episodio dell'*Innamorato*, in cui si dice che al marito «fo forza di andare» (cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, p. 417; o. 32, v. 6) al seguito di una spedizione militare, «non già per disiderio» (*ibidem*; o. 33, v.4).

BAR. Deh, non piangere, dolce mia Polifila⁴.

POL. Non posso astenerme, partendoti da me.

BAR. Cessa ormai, te ne prego.

FOR. Guardate un poco come questo becco⁵ gli anderà drieto a verso⁶.

POL. Adesso ogni forza e ogni vigore me manca e quasi de l'anima me vedo priva.

BAR. Fa buon animo. Questo non è già tua usanza, imperò che, mentre sei stata meco, sempre sei stata animosa e gagliarda.

POL. E per questo mi doglio io esser priva d'un tal uomo: che mentre son stata teco, sempre son stata d'uno animo gagliardo e franco, ma, mancandote, l'animo, la forza e già quasi l'anima me manca.

BAR. Deh, non affliger tanto questo miser corpo e non dar tanta pena a questi tuoi occhi, li quali con le assidue lagrime guastano le tue delicate e rosse guance. Cessa ormai e raffrena l'animo tuo⁷.

POL. Mo a che modo debb'io raffrenar l'animo mio? Perché, partendote, me privi de l'animo, anzi de l'anima?

BAR. Vanne in casa, e fa sacrificio alli dèi, che me diano prospera fortuna, acciò che possa ritornare sano e salvo.

⁴ «Deh, vita mia non piangere» (cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., p. 846; o. XIII, v. 3).

⁵ Allo stesso modo Doristella appella il marito: «Alla barba l'avrai, becco cornuto!». Cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, p. 419 (o. 38, v. 8).

⁶ Formicone pronuncia la battuta in modo che venga udita dal pubblico ma non da Barbaro e da Polifila.

⁷ Stefani non fa riferimento al *Furioso* (cfr. *supra*, p. 140, n. 2) ma rimanda pur sempre ad Ariosto per questa scena. Pur «riservandosi il beneficio del dubbio» (cfr. L. Stefani, *Introduzione* a P. P. MANTOVANO, *Formicone*, cit., p. 21, n. 20), segnala infatti la vicinanza di questa battuta a *Cassaria* III 5: «Deh, non macchiare con queste tue lacrime sì polite guance» (cfr. L. ARIOSTO, *La Cassaria*, cit., p. 137). La studiosa ipotizza che Ariosto «dati gli scambi tempestivi e sistematici dei testi teatrali tra la Corte mantovana e quella ferrarese [...] abbia potuto conoscere la commedia di Publio Filippo prima della composizione della *Cassaria* in prosa» (cfr. L. Stefani, *Introduzione* a P. P. MANTOVANO, *Formicone*, cit., pp. 20-21). Stefani individua, in ogni caso, una possibile fonte plautina comune per le due battute di Mantovano e Ariosto, ovvero il «Tace: ne corrumpo oculos» di *Amphitruo* I 3 («Taci: non ti sciupare gli occhi». Cfr. T. M. PLAUTO, *Amphitruo*, cit., p. 85). Mi pare, in realtà, che l'intera scena latina abbia alcuni punti di contatto con quella del *Formicone*: la presenza del servo che commenta il commiato (li Sosia, qui Formicone), la necessità che costringe al viaggio (che però, come si è già detto, è anche nella trama apuleiana) e la promessa di un presto ritorno. Pur nell'impossibilità di determinare delle derivazioni dirette, non vi è ragione di escludere che sulla scena abbiano potuto agire fonti differenti, novellistiche e teatrali.

POL. Te prego, per consolazione di questo poco spirito che ci resta, abbracciamme.

BAR. Volentieri.

POL. Sciagurata me!

BAR. Resta in pace, ch'io spero ritornar presto.

POL. Mo quando te vederò mia più?

BAR. Presto mi vederai, abbi buona pazienza. Or vane in casa, che già l'ora passa.

POL. Orsù, anderò, benché al mio dispetto. Ti prego, qualche fiata ricòrdati de me.

BAR. Troppo me ne ricorderò. Vanne pur in casa.

POL. Io vado.

Scena Seconda

BARBARO, FORMICONE

BAR. Voi portarete queste cose al porto. Partiteve. Vien qua tu, Formicone, ascolta quello che te voglio dire.

FOR. Eccomi, padron, comandami, imperò che fin ne le fasce fui destinato alla servitù⁸.

BAR. Già sono stati molti anni che sei mio servo e sempre te ho conosciuto essermi stato fidele⁹; per la qual cosa te ho eletto ad una mia importante facenda.

FOR. Io desidero saperla.

BAR. In questo non bisogna dormire, o Formicone, se hai cura de compiacermi.

⁸ Questa battuta di Formicone è la prima di quella serie di riferimenti alla condizione servile di cui si ho parlato precedentemente. Cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 130.

⁹ Anche Mirmece era considerato da Barbatto un servo fedele, come dichiarato Apuleio in IX 17. Cfr. *infra*, p. 143, n. 12.

FOR. Anzi, padrone, non penserò mai altro né di né notte. Ma dimme da qual orecchio te debb'io ascoltare, imperò che serrerò l'altro acciò che le tue parole non fuggano.

BAR. Or lascia queste ciance e ascoltami. Voglio che, mentre io ritorno di questo viaggio, cerchi con ogni diligenza custodir la mia Polifila, che tu non lasci andar alcun da lei né che la guardi alcuno, che la non se parta di casa, e se pur la se vorrà partire, voglio sempre tu li sia seco e mai non ti partir da lei. Fa che alcuno non se li accosti pur un dito, che certo farei le spalle tue assomigliare a cui te assomigli del nome¹⁰. Escusazione alcuna non saria che non ti mandassi al mulino¹¹. Se arai cura de le spalle tue farai el mio comandamento, altrimenti te ne pentirai.

FOR. Anzi, padrone, non la abandonarò mai né di né notte.

BAR. Non mi curo che la notte tu stia seco. Fa pur che tu la custodisci bene il giorno, che de notte conserverassi bene da sua posta. Fa che nanti ch'el sole tramonti la porta sia chiavata.

FOR. Farò che la serà chiavata da uomo da bene¹².

BAR. E tutte le finestre sian serrate. Non voglio che vi entri pur una mosca.

FOR. Mo, padrone, qualcuno potrebbe forse romper la finestra e intrar drento. Meglio è che io vi stia ancor la notte.

¹⁰ Sembra essere un riferimento ai lavori forzati. «Infatti è la formica che fu lodata per le forze maggiori. [...] Avanzando in nera colonna e trasportando il bottino per i campi, si mescolano con il gruppo dei viandanti, e quei chicchi di grano che non riescono a tenere nella loro piccola bocca li caricano sulle spalle». Cfr. ANONIMO, *Fisiologo latino versione C*, in *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, a cura di Francesco Zambon, con la collaborazione di Roberta Capelli, Silvia Cocco, Claudia Cremonini, Manuela Sanson e Massimo Villa, Milano, Bompiani, 2018, pp. 185-211: 195.

¹¹ È un ulteriore riferimento al tema della condizione servile a cui ho già fatto riferimento. Cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 130.

¹² Metafora erotica ampiamente sfruttata nella tradizione novellistica e teatrale (cfr. *infra*, Atto quarto, p. 172, n. 8). Il tono dell'intera scena è profondamente distante da quello apuleiano. Benché Barbaro minacci duramente Formicone, il dialogo è infatti giocato sui toni divertiti tipici della commedia. Cfr. il corrispettivo passo dell'*Asino d'oro*: «Barbarus iste cum necessariam profectionem pararet pudicitiamque carae coniugis conservare summa diligentia cuperet, servulum suum Myrmecem fidelitate praecipua cognitum secreto commonet suaeque dominae custodelam omnem permittit, carcerem et perpetua vincula, mortem denique illam lentam de fame comminatus, si quisquam hominum vel in transitu digito tenus eam contigisset, idque deierans etiam confirmat per omnia divina numina. Ergo igitur summo pavore percussum Myrmecem acerrimum relinquens uxori secutorem securam dirigit profectionem» («Questo Barbaro, siccome si preparava a fare un viaggio che non poteva proprio evitare e voleva proteggere con la massima attenzione l'onore della sua amata moglie, si raccomanda in gran segreto con un suo schiavo, Mirmece, che lui sapeva essere particolarmente fedele, e gli affida completamente la sorveglianza della padrona, minacciandogli la prigionia, le catene a vita, e persino la morte, quella lenta per fame, se qualche uomo, anche solo passandole accanto, l'avesse soltanto sfiorata con un dito; e rafforza le sue minacce giurando e spergjurando su tutti gli dei. E così, lasciando Mirmece morto di paura a far da attentissimo guardiano alla moglie, parte in tutta tranquillità.» Cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 572-73; IX 17). Anche nell'*Orlando innamorato* il servo (il cui nome è Gambone) viene minacciato «con aspre parole / de ogni tormento e de ogni pena dura» (cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, p. 417; o. 34, vv. 3-4).

BAR. Tu pur vi vuoi star la notte! Te dico che non me piace. Non vorrei qualche fiata dar la capra in custodia al lupo. Fa pur a mio modo e non cercar più oltra.

FOR. Farò a tuo modo, non aver pensiero. Meglio è dunque che facciamo murar le finestre.

BAR. Vah! Fa a mio modo, se tu vuoi.

FOR. Farollo, non dir più.

BAR. Ohimè! Me rincresce averti tenuto tanto. Già ho paura che alcuno non entri in casa. Ritorna indrieto. Io andarò a la nave, tanto che el vento è prospero.

FOR. Va e ritorna sano e salvo.

BAR. Fa pur che lei sia salva, che io ben serò sano.

FOR. Ci ponerò quanta cura fia possibile.

Scena Terza

FORMICONE, ANCILLA¹³

FOR. O sommo Giove, quanto peso me ha dato el padron mio! Quanta fatica lui me ha imposta! Sciagurato me! Fusse io più presto morto che mai a tale officio fusse stato eletto! Se alcuno non vuol stare in ozio diventi guardiano de una femina, che certo non li mancaranno faccende. Ma magior cosa credo non è che voler custodire una femina e vetarli che la non eseguisca tutti li suoi appetiti. E se due sono, spacciato è il fatto. Quante catene sono al mondo non le potria tenere, così son feroce e malvage queste femine. Vorrei più presto m'avesse dato un sacco de

¹³ L'*ancilla* è uno dei personaggi di stampo classico introdotti dal Mantovano nella vicenda. Cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 130. È interessante come le scene I 3, I 4 e I 5 rendano in forma vivacemente teatrale il brevissimo racconto che Apuleio fa della sorveglianza di Mirmece su Arete: «Tunc obstinato animo vehementer anxius Myrmex nec usquam dominam suam progredi sinebat et lanificio domestico districtam inseparabilis adsidebat ac tantum necessario vespertini lavacri progressu adfixus atque conglutinator, extremas manu prendens lacinias, mira sagacitate commissae provinciae fidem tuebatur» («Mirmece, allora, tremendamente preoccupato, proibiva testardamente alla sua padrona di andare in qualunque posto e, quando era in casa impegnata a filare la lana, le sedeva accanto senza mai staccarsi da lei e al momento dell'unica uscita indispensabile, quella del bagno la sera, le stava attaccato, anzi appiccicato addosso, prendendole con la mano un lembo del vestito: insomma teneva fede con incredibile accortezza all'incarico affidatogli» Cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 572-75; IX 17. Il passo è ancor più conciso nell'*Innamorato*, in cui occupa pochi versi all'interno dell'ottava 34.

pulce da custodire e tutto el giorno lasciarle andare a spasso per una campagna e poi la sera radunarle insieme e ponerle nel sacco, che mai averme dato costei¹⁴. Ma vi ponerò quanta diligenza sia possibile, benché credo pestare acqua nel mortaio¹⁵. Ma la porta se apre. Ohimè! Che cosa sarà questa? Oh, el v'è venuto al naso la partita del padrone, n'è vero? Non potrete pur stare in stroppa!¹⁶ Ben è vero il proverbio che se dice «Quando gatta non c'è, el topo balla». Così fatte voi femine ribalde¹⁷, le quali cercate sempre far qualche male acciò le spalle mie patino il danno¹⁸. E dove vuoi tu andar adesso? Respondimi.

ANC. Non te lo voglio dire.

FOR. Dove te manda la padrona tua?

ANC. Che vuoi tu sapere?

FOR. Respondemi, te dico.

ANC. Qui a casa de sua comare me manda, pregandola che la voglia venir da lei.

FOR. Non mi piace questo comaraggio. Di ragion dovete voler fare qualche trama tra voi, n'è vero? Così fanno queste comare: portano ambasciate e novelle degli amanti alle inamorate sue e

¹⁴ Il riferimento alle pulci in relazione alla fedeltà femminile è anche nella scena 3 dell'atto II della *Cauteriarìa*. Li Scintilla dichiara, rivolgendosi al marito: «Magna quippe tua ceterorumque virorum tibi similibus, qui multi sunt, est dementia, qui circumspectione vestra, ne mulieres 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 cordi 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 desinat.» («Siete dei pazzi, tu e gli altri uomini – e siete in molti – che sorvegliando le mogli credono di evitare che facciano quello che vogliono. Per dirti come la pensano tutte le altre donne, voglio che tu sappia che se loro hanno deciso di restare caste, non si lasciano corrompere né dall'oro né dall'argento, né in alcun altro modo. Ma se hanno deciso il contrario, è più facile star attenti che non si muovano innumerevoli legioni di pulci messe al sole che distogliere dal peccato una donna che ha intenzione di peccare». Cfr. A. BARZIZZAE, *Comedia Cauteriarìa*, cit., pp. 482-83). Il tema dell'impossibilità di impedire alle donne il tradimento è centrale nella novella di Astolfo, Iocondo e Fiammetta, narrata da Ariosto nel canto XXVIII del *Furioso* (cfr. *supra*, p. 140, n. 2). Fiammetta riesce qui infatti a congiungersi col suo amante, il Greco, nonostante dorma tra Astolfo e Iocondo. I due uomini concludono allora: «[...] Come potremo avere / guardia, che la moglier non ne l'accocchi, / se non giova tra duo questa tenere, / e stretta sì, che l'uno e l'altro tocchi? / Se più che crini avesse occhi il marito, / non potria far che non fosse tradito.» Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., p. 863; o. 62.

¹⁵ Il tono fortemente misogino della scena è in linea con quello dell'intero IX libro delle *Metamorfosi*. Benché, delle mogli protagoniste dei tre racconti apuleiani, Arete sia senza dubbio quella dipinta meno duramente, la sua infedeltà viene condannata e additata come una manifestazione della volubilità dell'intero genere femminile (IX 19). Quelli dell'incostanza e dell'astuzia ingannatrice delle donne sono, del resto, *topoi* letterari di lunga durata.

¹⁶ *Stare in stroppa*: stare quiete. Stroppa: Fune, cordicella, vimine. Specialmente quella usata dai contadini per legare e condurre animali, o dai boscaioli per legare le fascine.

¹⁷ Questo aggettivo, all'indirizzo delle donne, torna numerose volte nel corso della commedia.

¹⁸ Formicone fa qui nuovamente riferimento alla propria condizione servile ed alle punizioni corporali. Cfr. *supra*, p. 142, n. 8.

poi dicano «Volemo visitare la madonna, già gran tempo non l'avemo vista», e con queste sue fallacie e inganni cercano gabbar li poveri mariti. O poveri cornuti, come sète voi uccellati! E voi madonne massare, s'el padron viene a casa e dimanda la madonna, li dicete quella esser con la comare e forse è con el compare. Queste sonno le cose che voi sapete fare.

ANC. Deh scelerato! Tu credi ognuno esser fatto come te? Perché tu sei un ribaldo, tu credi ancor noi esser, uomo da niente, come l'altre triste? Per Dio, s'el padrone fusse a casa, tu non averesti tanta superbia come hai.

FOR. Mai non posso aver niente da queste femine ribalde¹⁹. E tutto el giorno me affatico per loro, o in cavar acqua, o in portar legne, o nettar le camere, o ordinar i letti. Voi sapete ben dire «Formicone fa così, Formicone sta qui, Formicone va in là, Formicone va in qua», ma non dicete mai «Formicone accetta questo», se non fussero qualche bastonate²⁰. Allora bene el diresti! Più presto me cavaresti gli occhi con le ditta.

ANC. Deh, vanne alle forche, con queste ciance, e lasciamme andare dove me ha comandato la padrona mia²¹.

FOR. Oh, come è adesso curiosa²² de obedirla! Mo va pur a tua posta, che, per Dio, non intrarete già in casa niuna de voi, che vederò ciò che portarete e ciò che vorrete fare. Va pur là.

¹⁹ Sull'utilizzo di questo termine, cfr. *supra*, p. 145, n. 17.

²⁰ Ancora un riferimento alle punizioni corporali. Cfr. *supra*, p. 142, n. 8.

²¹ Mantovano utilizza qui uno schema diffuso nel genere commedia, quello per cui quando due servitori si incontrano in scena prende vita una danza verbale fatta di reciproche accuse e ingiurie. Si pensi ad esempio all'acceso scambio tra il servo Truculentus e l'ancella Astaphium (Uvapassa, nella traduzione) in *Truculentus* II 2: «TRU. Quis illic est qui tam proterve nostras aedis arietat? AST. Ego sum; respice ad me. TRU. Quid "ego"? AST. Nonne "ego" videor tibi? TRU. Quid tibi ad hasce accessio aedis est prope aut pultatio? AST. Salve. TRU. Sat mihi est tuae salutatis; nil moror, non salveo. Aegrotare malim quam esse tua salute sanior.» («TRU. Chi è che ci bombarda la porta con tutta questa prepotenza? UVA. Sono io; vóltati a guardami. TRU. Chi "io"? UVA. Perché, non ti sembra "io"? TRU. Ma chi ti dà il permesso di avvicinarti e di bussare a questa porta? UVA. Salute. TRU. Non so che farmene dei tuoi saluti, non me ne frega niente, neanche di stare in salute. Preferirei avere una malattia addosso anziché stare più in salute di come ci sto, grazie ai saluti tuoi»). Cfr. TITO MACCIO PLAUTO, *Truculentus* in *Le commedie. Volume quinto: Rudens – Stichus – Trinummus – Truculentus – Vidularia*, a cura di Ettore Paratore, Testo latino a fronte, Roma, Newton, 2004, pp. 403-519: 438-39).

²² *Curiosa*: sollecita, bramosa di.

Scena Quarta

FORMICONE *solo*

FOR. O sommo Giove, quanta paura ho io de non poter custodire questa femina! Non so già per che cagione mandi a dimandare questa sua comare. Ma eccola. Oh, che faccia de tabachina²³.

Scena Quinta

COMARE²⁴, ANCILLA, FORMICONE

COM. Sai tu per che cagione m'abbia mandato a dimandare la padrona tua?

ANC. Non certo, se non che la disse che dovessimo andare presto presto.

COM. Andiamo dunque.

FOR. Non andrete, per Dio, se prima non veggo che cosa portate e ciò che volete fare. Mostrate qua ciò che avete sotto.

COM. Che vuoi tu che te mostriamo? Non vedi tu che niente avemo?

FOR. Voglio vedere se avete qualche cosa in seno. Potrebbe essere che vi avessi qualche lettera ascosa. Mostra qua.

COM. Deh, vanne alle forche, pazzo che tu sei. Lasciami.

ANC. Non ti vergogni tu, omo da niente, a metter la mano in seno a una femina, e specialmente essendo qua su la strada publica?

FOR. Deh, dimmi, per tua fede: hai tu per male che non abbia fatto tale atto a te? Orsù, farotelo.²⁵

²³ *Tabachina*: ruffiana.

²⁴ Anche la *comare* fa parte dei personaggi di stampo classico introdotti da Mantovano nella trama. Cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 130.

²⁵ Questa caratteristica di Formicone, sempre pronto al doppio senso osceno (cfr. I 2) o a tentare uno sfacciato approccio con le donne, è completamente estranea sia al Mirmece apuleiano che al Gambone boiardo.

ANC. Deh, lasciami, con el malanno che Dio te dia! Dove credi tu forse de essere, ribaldo e senza vergogna? Lascia che voglio dire ogni cosa alla madonna.

FOR. Diglielo pur a tua posta, che de questo ne fo poca stima.

ANC. Andiamo, comare, e lasciamolo cianciare.

FOR. Per Dio, non andarete, se prima non veggo una cosa che me aveva dimenticato: se costei è maschio o femina²⁶. Potrebbe essere qualche stravestito, sì come se dice Giove altre fiате essersi mutato in varie forme²⁷.

COM. Non sai tu, pazzo, se io son la comare?

FOR. Adesso saprò se sei la comare o vero el compare.

COM. Lasciami, per Dio. Tu sei senza intelletto.

FOR. E per questo dubito che non l'abbi tu l'intelletto²⁸.

ANC. Ah, scelerato! Non te vergogni tu a dir queste disonestà qua in su la strada?

FOR. Io ben le dico, ma voi ribalde²⁹ le fatte.

ANC. Andiamo in casa, comare, e lasciamolo cianciare quanto e' vuole. Non vedi tu che l'è imbriaco?³⁰

²⁶ La Stefani segnala una corrispondenza con la *Calandria*: «il Formicone, prodotto per un consumo locale, dovette giungere in brevissimo giro d'anni a una certa popolarità, se ne troviamo echii anche nella *Calandria*. Cfr. Formicone, I 5 e Calandria V, 2» (Cfr. L. Stefani, *Introduzione* a P. P. MANTOVANO, *Formicone*, cit., 22). Riporto solo le parti più vicine alla scena del Mantovano: «LIDIO FEMINA. Va in pace, va; ché col vin parlare non intendo. FESSENIO. Col vino non parli tu già; parlo io bene con la smemorataggine. Ma non ti nasconder da me, ché li accidenti tuoi so io bene come te. LIDIO FEMINA. Che accidenti son li miei? FESSENIO. Per forza di negromanzia se' diventato femina. LIDIO FEMINA. Io femina? FESSENIO. Femina, sí. LIDIO FEMINA. Male il sai. FESSENIO. Però chiarir me ne voglio. LIDIO FEMINA. Ah poltron! Che vuoi tu fare? FESSENIO. So che io lo vederò. LIDIO FEMINA. Ahi sciagurato! A questo modo, ah? FESSENIO. Con man lo toccherò, se me ammazzassi. LIDIO FEMINA. Ah presuntuoso! Sta discosto. O Fannio! O Fannio! A tempo arrivi; corri qua. FANNIO. Che cosa è questa? LIDIO FEMINA. Questo reo omo dice ch'io son femina; e a mio dispetto vuol cercarmi.» Cfr. BIBBIENA, *La Calandria*, cit., pp. 86-87.

²⁷ La scena contiene riferimenti ai temi, cari alla commedia (sin da *Menaechmi* e *Bacchides* plautini), dello scambio di persona e del travestimento. La menzione di Giove è probabilmente una citazione non solo del mito delle molteplici trasformazioni del dio, ma più specificatamente dell'*Amphitruo* di Plauto.

²⁸ È, ovviamente, doppio senso erotico.

²⁹ Sull'utilizzo di questo termine cfr. *supra*, p. 145, n. 17.

³⁰ L'accusa di aver bevuto, mossa da un servo a un altro, è tipica della commedia. È infatti presente anche ne *Li sei contenti* di Del Carretto (III 3). Nel *Formicone* si ritrova anche in IV 2.

FOR. Sì tu sei imbrocata, che sei stata tutta questa mattina sotto la botte del vin dolce, mentre il padrone faceva colazione. Io non debbo sapere le tue sceleratezze, n'è vero?³¹

ANC. O Dio, che favole narra costui! Andiamo in casa e lascialo cicalare quanto el vuole.

COM. El me ha quasi sbigottita con queste sue ciance.

FOR. Andate là che, per Dio, non ve abbandonerò oggi, se dovessi ben morire.

³¹ Anche l'accusa di aver sottratto beni alimentari si rintraccia nuovamente in IV 2 ed è anch'essa caratteristica del genere commedia.

ATTO SECONDO

Scena Prima

LICOPINO¹ *parasito*

LIC. Dalla prima luce del giorno sin a questa ora son stato al porto per vedere se alcun vi venisse per comperar pesci, né mai ho visto uomo che ci sia venuto. V'era pur gran quantità di pesce e di varie sorte: ci erano ostreghe, le quali dicon costoro incitar libidine. Non già a me, per Dio, hanno incitato libidine, ma gran fame e me hanno fatto grandemente tirar la gola. Ci erano poi rombi, fra li quali ne vidi uno più bello che gli altri. Quello impose tanta fame nel mio corpo che non sapevo dove mi fussi e tanto lo guardai che ancor gli occhi me dolgono e tanta saliva ho mandata nel mio corpo che doveria essere sazio per uno anno². Ma adesso me vedo più affamato che mai e non ho ancor provisione alcuna a' fatti miei. Spero però che la Fortuna me sarà stata propizia e che un buon vento me ha reportato li denari da comprar questo pesce³. Ma ecco Filetero che esce fuor di casa.

¹ Sul personaggio di Licopino cfr. *supra*, p. 129.

² Mantovano riprende un altro elemento tipico della commedia latina: l'ironia dei parassiti sul proprio stato di indigenza e sulla perenne ricerca di cibo a cui sono costretti. Cfr. la divertente riflessione di Ridicolo in *Stichus* II 1: «Famem ego fuisse suspicor matrem mihi; / nam, postquam natus sum, satur nunquam fui. / Neque quisquam melius referet matri gratiam, / [quam ego meae matri refero invitissimus], / neque rettulit, quam ego refero meae matri Fami. / Nam illa me in alvo menses gestavit decem; / at ego illam in alvo gesto plus annos decem. / Atque illa puerum me gestavit parvolum, / quo minu' laboris cepisse illam existumo; / ego non pausillulam in utero gesto famem, / verum, hercle, multo maximam et gravissimam. / Uteri dolores mi oboriuntur cottidie, / sed matrem parere nequeo, nec quid agam scio.» («Ho in testa che madre mia sia stata la Fame; perché, da quando son nato, non sono mai riuscito a saziarmi. Eppure nessuno potrà mai testimoniare la sua gratitudine a sua madre o l'ha mai testimoniata, quanto la testimonio io a mia madre Fame. Perché lei mi portò nella pancia per dieci mesi, ma io nella pancia me la sto portando già da più di dieci anni. Per giunta lei mi tenne dentro che io ero un affarino piccolo così, per cui penso che abbia dovuto fare molto meno fatica: la fame invece che mi porto in pancia io non è affatto piccolina, ma è un affare spropositato e pesantissimo. Ogni giorno mi sento spuntare i dolori della gravidanza, ma non riesco a partorire mia madre e non so che cavolo fare.» Cfr. T. M. PLAUTO, *Stichus* in ID., *Le commedie. Volume quinto: Rudens – Stichus – Trinummus – Truculentus – Vidularia*, cit., pp. 175-273: 202-203).

³ La fortuna sarà effettivamente propizia al parassita, come commenterà compiaciuto lui stesso in III 3.

Scena Seconda

LICOPINO, FILETERO⁴

LIC. Ti priego, dolce il mio padrone, per quella fidel servitù qual sempre verso te ho usato, che non mi vogli celar la causa de questo tuo tanto sospirare. Forse se non con opera, almanco con consiglio darotti qualche soccorso.⁵

FIL. Dirotelo: già gran tempo ho amato questa Polifila e, mentre lei era con sua madre, sempre son stato in piacer seco. Ma da poi che per povertà è stata data a costui, mai non ho avuto commodità alcuna pur de parlarle⁶. So' ben certo che lei seria contenta de compiacermi, secondo che posso comprendere per li cenni e atti che ella spesse fiata mi fa stando alla finestra⁷.

LIC. Già ho el pesce ne la rete. Adesso voglio squamarlo. Dico de squame de argento squamarò questo pesce⁸.

FIL. Voglio tanto cercare che pur una fiata ritroverò commodità de ritornare agli antichi piaceri.

LIC. Spero adesso di porlo nella padella.

FIL. Però, Licopino, te priego, per quella libertà qual ti donai per il tuo fidel servirme, che in questa cosa non me abbandoni, se ami la vita del padron tuo.

⁴ Sul personaggio di Filetero cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 128 sg.

⁵ La confessione dei propri sentimenti al servo o al parassita, da parte del giovane amante, è elemento caratteristico della commedia. Un esempio si trova nella prima scena del primo atto dello *Pseudolus* plautino, commedia su cui, peraltro, lavoravano gli studenti del Vigilio (cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 110). Qui il servo Pseudolo così si rivolge al giovane Calidoro: «Si ex te tacente fieri possem certior, / ere, quae miseriae te tam misere macerent, / duorum labori ego hominum parsissem lubens, / mei te rogandi et tis respondendi mihi. / Nunc quoniam id fieri no potest, necessitas / me subigit ut te rogitem.» (Se, caro padroncino, potessi arguire da codesto tuo silenzio quale trambascia ti arrovella il cuore, sarei ben lieto di risparmiare due fatiche in una volta, a me quella di farti le domande e a te quella di rispondere. Ma, siccome questo non può essere, è giocoforza ch'io te lo chieda.» Cfr. TITO MACCIO PLAUTO, *Pseudolus*, in ID., *Le commedie. Volume secondo (Epidicus – Bacchides – Mostellaria – Menaechmi – Miles Gloriosus – Mercator – Pseudolus)*, a cura di Giuseppe Augello, Torino, UTET, 1982, pp. 743-885: 750-5. Oppure si pensi, tra le commedie cinquecentesche, a *Mandragola* I 1 e *Clizia* I 1.

⁶ Sul personaggio di Polifila cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 127.

⁷ La finestra è elemento tipico della *scena di città*. Cfr. ROBERTO ALONGE, FRANCO PERRELLI, *Storia dello spettacolo*, cit., pp. 53-54.

⁸ Le metafore della caccia e della pesca in questo senso sono diffuse. Cfr. «La quaglia è sotto la rete; io vo' correre / inanzi, e far ch'ella s'appanni e prendasi» (L. ARIOSTO, *La lena*, cit., p. 676; atto III scena 2)

- LIC. Assai amo più la vita tua che la mia, però che, mancando la tua, io moreria de fame; però commandami, ch'io bramo servirti.
- FIL. Io sempre te ho conosciuto astutissimo, per il che adesso è bisogno dimostrar lo ingegno tuo in far che almanco io possa parlar a costei⁹.
- LIC. Non dubitare, padrone, io spero soddisfare al desiderio tuo. Ma a questa cosa bisogna tempo de pensare e però, s'el te piace, io restarò e anderomene in casa, acciò che alcun non turbi i pensieri miei.
- FIL. Piaceme. Vanne a tua posta. O sommo Iddio, quando me ricordo gli piaceri che solevamo aver tra noi, vorrei più presto esser morto che mai avere perduto tanto bene.
- LIC. Ben be', l'è già mezzo cotto, anzi tutto¹⁰.
- FIL. So' ben certo che lei debbe esser di malavoglia, perché io era tutto el suo bene e tutto el suo contento¹¹.
- LIC. Adesso cavarollo fuori e porrollo nel piatello.
- FIL. O immortale Giove, perché non mandi a questa sua madre un fulgure che tutta la brugi da capo a piedi, avendone privati ambidui d'un tanto bene?
- LIC. Ora me voglio assettar a tavola.
- FIL. Ma chi è costui ch'io veggio?
- LIC. Sono io, Filetero.
- FIL. Oh, che tutti li dei te faccino del bene!
- LIC. Spero che così faranno.
- FIL. Licopino, io son morto d'amore.

⁹ Il parassita astuto è un *topos* della commedia.

¹⁰ Questa e la successiva battuta di Licopino sono da intendersi come pronunciate *a parte*.

¹¹ Questa dichiarazione smentisce i sentimenti professati da Polifila in I 1. L'espressione tornerà in V 3, questa volta riferita alla gratitudine di Formicone nei confronti di Filetero.

- LIC. E io de fame.
- FIL. Ben, presto si può rimediare a questo tuo male, ma al mio né erbe, né medicine, né cosa alcuna gli giova.
- LIC. So ben io una medicina che pulitamente¹² me liberarebbe del mio male.
- FIL. Mo perché nol fai?
- LIC. La povertà mel veta.
- FIL. Almanco me potessi liberar dal mio.
- LIC. Vuoi che te dica una buona cosa?
- FIL. È forsi buona per me?
- LIC. Levami del mio male, che te levarò del tuo.
- FIL. Che? Tu me leverai dal mio male?¹³
- LIC. Sì, te dico, se mi libererai del mio.
- FIL. Presto remediare a questo tuo male.
- LIC. E io adesso adesso rimediare al tuo.

¹² *Pulitamente*: in modo efficace.

¹³ Dopo aver ammesso sin dalle prime battute di necessitare dell'aiuto di Licopino, Filetero inizia qui a dimostrarsi insicuro e timoroso. Il suo atteggiamento è gli antipodi di quello di Filesitero, che si reca personalmente a corrompere Mirmece, con ben diverso piglio: «Sed artentem Philesiteri vigilantiam matronae nobilis pulchritudo latere non potuit. Atque hac ipsa potissimum famosa castitate et insignis tutelae nimietate instinctus atque inflammatus, quidvis facere, quidvis pati paratus, ad expugnandam tenacem domus disciplinam totis accingitur viribus, certusque fragilitatis humanae fidei et quod pecuniae cunctae sint difficultates perviae auroque soleant adamantinae etiam perfringi fores, opportune nactus Myrmecis solitatem, ei amorem suum aperit et supplex eum medellam cruciatui deprecatur: nam sibi statutam decretamque mortem proximare, ni maturius cupito potiat» («Ma la bellezza della nobile signora non poté sfuggire all'attenzione del focoso Filesitero. Anzi, eccitato e infiammato proprio da questa tanto celebrata castità e dagli eccessi di quella protezione straordinaria, e pronto a fare qualsiasi cosa, ad affrontare qualsiasi cosa, si dispone con tutte le sue forze a espugnare quella casa protetta con tanta fermezza: sicuro della fragilità della fedeltà umana e del fatto che tutte le strade più difficili sono accessibili al denaro e che anche le porte d'acciaio possono essere abbattute dall'oro, approfittando di un momento in cui Mirmece era solo, gli rivela la sua passione e supplicandolo lo scongiura di dar rimedio alla sua sofferenza: perché lui aveva deciso e stabilito di darsi la morte e subito, se non riusciva a ottenere al più presto l'oggetto del suo desiderio» cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 574-75; IX 18). Nell'*Innamorato* la prima iniziativa è di Teodoro, che raggiunge Doristella in Anatolia, dove la fanciulla aveva dovuto seguire il marito (o. 35).

- FIL. Ma a che modo?
- LIC. Te lo dirò: Barbaro oggi si è partito di questa terra.
- FIL. Barbaro si è partito?
- LIC. Sì, te dico. Io, essendo al porto, el vidi partire.
- FIL. O el mio Licopino! Per Dio, te voglio gran bene, avendomi oggi data questa insperata nuova.
- LIC. Ma ricorditi tu di quel che me hai promesso?
- FIL. Me lo ricordo. Oggi te condurrò a desinare meco¹⁴.
- LIC. Sai tu ora quello vorrei tu facessi?¹⁵
- LIC. Non certo, se non mel dici.
- LIC. Vorrei tu comprassi un pesce el quale già buon pezzo vidi al porto. Con quello pulitamente me libererai del mio male.
- FIL. Farollo. Ma, per Dio, non son già liberato io, imperò che, se ben costui è partito, c'è un suo servo el quale mai non se parte di casa e per questo non potrei mai aver commodità de andare a lei¹⁶.
- LIC. No, no, ci provvederò ben io. Già gran tempo conosco questo servo e sempre è stata una grande amicizia tra me e lui, però che, avanti che costei venisse a casa di Barbaro, lui spesse fiате me conduceva seco a disinare e, mentre che mangiavamo insieme, gli porgevo qualche buon boccone, qualche vin dolce, qualche cosa delicata e lui medesimo mi pòsse nome Licopino,

¹⁴ L'invito a cena del parassita, da parte del padrone è tipico della commedia. Lo si è incontrato anche ne *Li sei contenti* (III 1) e, ad esempio, viene promesso nella *Mandragola* da Callimaco a Ligurio in cambio del suo aiuto nella conquista di Lucrezia. Callimaco stesso lo racconta a Siro in I 1: «Io gli ho promesso, quando e' riesca, donarli buona somma di danari; quando e' non riesca, ne spicca un desinare e una cena, che ad ogni modo i' non mangerei solo» (cfr. N. MACHIAVELLI, *Mandragola*, cit., pp. 22-23).

¹⁵ L'espressione torna in forma molto simile poco oltre.

¹⁶ Qui sembra esserci un'incongruenza nella trama. Il compito di sorveglianza è stato affidato a Formicone appena prima della partenza di Barbaro; partenza di cui Filetero non era consapevole sino a quando non gli è stata rivelata da Licopino.

perché il dicea ch'io leccava i taglieri con la lingua quando non v'era più carne¹⁷. Per mezzo de costui io ci provvederò.

FIL. El non è forse quello che voglio dir io.

LIC. Come ha nome?

FIL. Non so s'el se chiamo o Forbegone o Orbegone, non me lo ricordo.

LIC. Egli ha nome Formicone, non è vero?

FIL. Sì, sì, tu dici la verità. Egli è quel desso.

LIC. Egli è proprio quello che voglio dir io.

FIL. La cosa va bene. Siamo in su la dritta via.

LIC. Sai tu mo quello vorrei tu facesti?

FIL. Non certo.

LIC. Vorrei me dessi dieci ducati¹⁸, acciò meglio io possa agabbar costui, perché gli è molto curioso¹⁹ de denari²⁰. Come e' gli vede, subito se lascerà voltare.

FIL. Ma, Licopino, non vorrei già buttar via dieci ducati²¹.

LIC. Mo, o Filetero, queste cose non se possono fare senza spendere.

¹⁷ Cfr. «Iuventus nomen fecit Peniculo mihi, / ideo quia mensam, quando edo, detergeo» («I giovani m'han messo nome Spazzola, perché quando io mangio pulisco la tavola.» Cfr. T. M. PLAUTO, *I menecmi [Menaechmi]*, cit., pp. 96-97 (atto I, scena 1). Anche il nome dell'appena citato (cfr. *supra*, n. 14) Ligurio è parlante e connesso al cibo: «deriva dal verbo latino *ligurrare* “spiluccare”, “smangiucchiare”, e, seppure di invenzione machiavelliana, è quanto mai pertinente a un parassita di commedia» (cfr. PASQUALE STOPPELLI, *Mandragola*, in *Machiavelli: enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014, vol. II: I-Z, pp. 118-31: 121).

¹⁸ Nella novella apuleiana erano generiche monete d'oro.

¹⁹ *Curioso*: avido, bramoso di denaro.

²⁰ Manca sia nelle *Metamorfosi* che nell'*Orlando innamorato* il riferimento a un simile tratto caratteriale del servo. Boiardo non commenta il fatto che Gambone si lasci corrompere, mentre Apuleio pare considerarlo un tratto comune al genere umano, quando sottolinea il potere illimitato del denaro, attraverso cui niente diviene impossibile (cfr. *supra*, p. 153, n. 13).

²¹ Contrariamente a Teodoro che, pur di convincere Gambone, «portato avea seco assai tesoro» (cfr. M.M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, p. 418; o. 35, v. 5) ed a Filesitero, che «libenter» («con gran piacere» cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 576-77) offre al servo Mirmece delle monete d'oro per lui e delle altre da donare ad Arete, Filetero si dimostra anche un po' taccagno.

FIL. Orsù, se dovesse spender le case, le possessioni e ciò che io ho, son contento. Accettali: quattro e quattro otto e dui dieci²². Ma fa che non sia fallo.

LIC. Lascia far a me.

FIL. Fa più presto che sia possibile.

LIC. Tace, tace, tace. Eccoti Formicone. A tempo, per Dio!

Scena Terza

FORMICONE, COMARE, FILETERO, LICOPINO

FOR. Vien fuori, ribalda²³, vien fuori te dico, che voglio veder se porti qualche cosa fuor di casa. Ogni volta che queste femine ribalde²⁴ vengono qua, portano via ciò che doveressimo mangiar noi. Non vanno mai vote a casa, sempre portano via qualche cosa, o pane, o vino, o farina e ciò che li viene alle mani lo rapiscano. Hanno le mane impegolate e ciò che toccano se gli attacca.

COM. Orsù, il mio Formicone, non sai tu se sono amica de la casa? Non farei queste cose.

FOR. No, no, non starò già per questo che non te compagni fino a casa.

COM. Vien pur, che son ben contenta.

FIL. Chiamalo avanti ch'el vadi più da lungo.

LIC. Formicone, o Formicone!

FOR. Son impacciato.

FIL. Chiamalo ancora.

LIC. Va in casa, non voglio che tu vi sia.

²² La battuta veniva probabilmente accompagnata dal gesto di trasferire le monete dalle mani di un personaggio a quelle dell'altro; è un altro degli esempi della *teatralità* dell'opera.

²³ Su questo termine cfr. *supra*, p. 145, n. 17.

²⁴ Cfr. *ibidem*.

- FIL. Io vado, resta tu adunque con lui.
- LIC. O Formicone!
- FOR. Chi è costui che così in fretta me dimanda?
- LIC. Son io.
- FOR. Che vuoi tu?
- LIC. Ti voglio un poco parlare.
- FOR. Di' su presto se vuoi niente, però che voglio andare a casa.
- LIC. Oh, così presto?
- FOR. Son fatto guardiano de la casa²⁵.
- LIC. Questo è quello che sei sì superbo?
- FOR. Di' su se vuoi qualche cosa e spacciate presto.
- LIC. Non essere così frezzoso²⁶.
- FOR. El mi bisogna, te dico.
- LIC. Per che cosa?
- FOR. Perché son fatto guardiano de la casa e de la padrona mia.
- LIC. O Formicone, tu puoi far bene a me e a te e ad un altro amico e specialmente a tua madonna, se tu vuoi²⁷.
- FOR. A che modo poss'io fare bene ad altri, se non l'ho per me?

²⁵ La battuta viene ripetuta poco oltre. Le ripetizioni di espressioni molto simili sono numerose nel corso dei cinque atti.

²⁶ *Frezzoso*: frettoloso.

²⁷ Inizia qui il tentativo di persuasione di Licopino, che poggia su diverse argomentazioni, introdotte da Mantovano per sviluppare il breve spunto apuleiano: «nec eum tamen quicquam in re facili formidare debere, quippe cum vespera solus fide tenebrarum contactus atque absconditus introreperet et intra momentum temporis remeare posset» («e comunque Mirmece non aveva nulla da temere di fronte a una cosa tanto facile, visto che lui poteva strisciare dentro tutto solo, di sera, protetto e nascosto dalla complicità delle tenebre, e tornare indietro in un attimo» cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 574-75; IX 18).

LIC. Tu bene el puoi fare, se tu vuoi.

FOR. Mo a che modo?

LIC. Te lo dirò. Tu sai questo Filetero esser innamorato de tua madonna: se tu ce la vuoi far avere, sino a ora io te prometto darti dieci ducati.

FOR. No, no, indarno tu spendi queste tue ciance.

LIC. Perché? Tu puoi compiacere a uno amico, se tu vuoi.

FOR. Compiacera bene a uno amico, ma farei poi dispiacere alle spalle mie²⁸ e forse ella non seria contenta²⁹.

LIC. La farà ciò che tu vuoi, perché tu sei suo guardiano.

FOR. Nol farei mai, voglio custodirla come m'ha comandato il padron mio³⁰.

LIC. Peggio sarebbe s'el t'avesse lasciato guardiano de la botte del vin dolce, perché, se di quella se ne cavasse, col tempo se ne sminuirebbe, ma se costui piglia ben piacer con tua madonna non una volta, ma mille e mille, non li torrà niente del suo³¹.

²⁸ La preoccupazione di Formicone per le minacce di Barbaro offre a Mantovano una nuova occasione per inserire ancora un riferimento ai castighi inflitti ai servi (cfr. *supra*, Atto primo, p. 141, n. 8).

²⁹ Formicone è l'unico personaggio a interessarsi delle reazioni di Polifila; lo farà anche in III 2.

³⁰ Sul principio anche Mirmece rifiuta il denaro offerto da Filesitero, ma infine la tentazione dell'oro vince sulla paura delle conseguenze: «Exhorruit Myrmex inauditum facinus et oclusis auribus effugit protinus. Nec auri tamen splendor flammeus oculos ipsius exire potuit, sed quam procul semotus et domum celeri gradu pervectus, videbat tamen decora illa monetæ lumina et opulentam prædam iam tenebat animo miroque mentis salo et cogitationum dissensione misellus in diversas sententias carpebatur ac distrahebatur: illic fides, hic lucrum, illic cruciatus, hic voluptas. Ad postremum tamen formidinem mortis vicit aurum. Nec saltem spatio cupido formonsæ pecuniæ leniebatur, sed nocturnas etiam curas invaserat pestilentiens avaritia, ut, quamvis erilis eum comminatio domi cohiberet, aurum tamen foras evocaret. Tunc, devorato pudore et dimota cunctatione, sic ad aures dominae mandatum perfert.» («Di fronte all'idea di un crimine così inaudito, Mirmece inorridì e tappatesi le orecchie scappò via difilato. Ma non si poté togliere dagli occhi il bagliore scintillante dell'oro: anzi, pur essendosi allontanato più che poteva e giunto a casa a gran velocità, continuava ancora a vedere i magnifici riflessi di quelle monete e nella sua immaginazione afferrava già quel bottino favoloso, e in questo mare così agitato di pensieri e in mezzo a intenzioni contrastanti, il poveretto era diviso e trascinato verso decisioni opposte: da una parte la fedeltà alla parola data, dall'altra il guadagno, di là le torture, di qua il piacere. Alla fine però l'oro ebbe la meglio sulla paura della morte. Nemmeno col tempo si placava il desiderio di quelle bellissime monete, ma l'avidità rovinosa aveva invaso ormai anche le sue ansie notturne così che, se da una parte le minacce del padrone lo tenevano chiuso in casa, dall'altra l'oro lo chiamava fuori. Alla fine, ingoiato ogni scrupolo e messa da parte ogni esitazione, ecco che porta l'ambasciata all'orecchio della padrona.» Cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 576-77; IX 19. Boiardo trascura invece questo passo, narrando solo come Gambone accettò il denaro di Teodoro (cfr. o. 35).

³¹ Tra le argomentazioni avanzate da Licopino, questa è quella maggiormente interessante. È infatti molto vicina alla difesa che viene invocata alla presenza del podestà da Madonna Filippa, scoperta in compagnia dell'amante, in *Decameron* VI 7: «"Ma, 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

FOR. Non te valeranno queste tue ciance.

LIC. Lasciami dire.

FOR. Va pur drieto quanto tu vuoi³².

LIC. Tu hai la madonna sotto di te, secondo che tu dici. Se tu li dai libertà de pigliarsi piacere, lei ancora farate libero. Se tu vuoi essere consapevole de questo, la madonna sempre ti serà suggetta, temendo che tu non lo riporti al padrone. Se non vuoi anche essere, finge non saperlo, e acciò che lui non si ne accorga, farai che qualche volta la finga di corrucchiarsi teco. Tu saprai ben far, se tu vuoi. Lasciala pur fare a lei ciò che la vuole e non te curare de dir niente al padrone, imperò che loro medesimi qualche fiata puniscono tali servi e fanno giustamente. O che Barbaro l'ama o no: se l'ama, cotal cose ce danno gran tormento; se non anche, el non se ne fa stima. Non è bella cosa il reportare. Non sa' tu che quello Argo³³ che dicono che aveva tanti occhi per voler sì strettamente custodire Io, li fu troncato el capo e de vacca fu fatta dea?

FOR. Orsù, non mi rompere più il capo con queste tue favole.

LIC. Se tu gli fai aver costui, te serai sempre il primo uomo che lei abbia, né mai la ti mancherà. Questi tali sonno quelli che hanno buon tempo. Non li manca mai alcuna cosa, sonno sempre li suoi favoriti. Lor li danno calze, li danno vestimenti, li danno denari da spendere, che bisogna dire sonno padroni non servi. Quello che fanno con le madonne è fatto, quello che loro vogliono, ancor vogliono li padroni. Se ben la trovasse seco sino in sul letto, lei con una lagrimetta finta lo faria piangere o faria che niente crederia³⁴. Questi tali servi sonno quelli

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 richesta gli aveva di sé ogni suo piacer conceduto. "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 doveva fare o debbo di quel che gli avanza? Debbolo io gittare a' cani? Non è egli molto meglio servirne un gentile uomo che più che sé m'ama, che lasciarlo perdere o guastare?"» (cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 748).

³² *Va pur dieto quanto tu vuoi*: prosegui pure quanto ti pare.

³³ Il riferimento è confuso. Argo è un mostro della mitologia greca, che, in alcune versioni del mito, possiede cento occhi che non chiude mai contemporaneamente, caratteristica che lo rende insonne. Contraddistinto da una mole gigantesca, le sue imprese sono celebri: tra queste vi è la custodia, commissionatagli da Era, di Io (amata da Zeus e tramutata, per questo, in giovenca dalla stessa Era). Viene ucciso da Ermete (su ordine di Zeus), che riesce ad addormentarlo col suono della siringa in alcune varianti, mentre in altre gli cava gli occhi con una falce. Gli occhi di Argo vengono poi da Era trasferiti nella coda di pavone, animale a lei sacro. Argo è anche il simbolo della gelosia nell'*Orlando furioso*. Nel canto XLII Rinaldo incontra infatti «uno strano mostro in femminil figura» (L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., 1245; o. 46, v. 8) di cui Ariosto dice: «mill'occhi in capo avea senza palpèbre; / non può serrarli, e non credo che dorma: / non men che gli occhi, avea l'orecchie crebre; / avea in loco de crin serpi a gran torma. / Fuor de le diaboliche tenèbre nel mondo uscì la spaventevol forma. / Un fiero e maggior serpe ha per la coda, / che pel petto si gira e che l'annoda.» Cfr. *ibidem* (o. 47).

³⁴ È un *topos* letterario molto diffuso. La necessità di apprendere l'arte di ridere e piangere fittiziamente, in base alle circostanze, è teorizzata dalla Nanna nelle *Sei giornate* aretiniene. Insegnando alla Pippa l'arte della

che hanno buon tempo. Tu puoi essere uno de quelli, se tu vuoi. Né costui né la madonna mai ti mancherà e io adesso darotti li dieci ducati. Eccoli. Oh, come sono belli! Questo è il suono che avanza il canto de le Serene, questo è il color che abbaglia gli occhi degli uomini!³⁵

FOR. Non abbaglierà già li miei, per Dio.

LIC. Orù, Formicone, accettali.

FOR. Non farò, per Dio. Non voglio, a posta de dieci ducati, perder la grazia del padron mio.

LIC. Te ne darò dodeci.

FOR. Se me ne desti un migliaro, nol farei. Indarno spendi queste tue proferte e io son più pazzo a star qui.

LIC. Non andar, Formicone, aspetta.

FOR. Lasciami.

LIC. Non rifiutar questo bene, pazzo che tu sei.

FOR. Bene? Anzi mio perpetuo male, però che tutti questi danari sariano battiture alle spalle mie³⁶. Non creder che me lasci uccellar, no.

LIC. Non andar, vien qua.

FOR. Anzi va, t'impica con li tuoi dinari insieme³⁷.

LIC. Odi una sola paroletta³⁸.

prostituzione, infatti, la donna assegna grande importanza alla *simulazione*. Su questo tema cfr. NUCCIO ORDINE, *Le Sei giornate: struttura del dialogo e parodia della trattatistica sul comportamento*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del convegno di Roma -Viterbo - Arezzo (28 settembre – 1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Salerno editrice, 1995, tomo II, pp. 673-716: 692-98. Ordine spiega chiaramente come attraverso questi ammaestramenti della Nanna Aretino spinga «alle estreme conseguenze» (cfr. *ivi*, p. 694) il tema della *sprezzatura* – centrale nel *Cortegiano* di Castiglione – e come più in generale l'autore *aggredisca* «il dialogo cortigiano di primo Cinquecento» (cfr. *ivi*, p. 679).

³⁵ Probabile memoria dei bagliori dell'oro che Mirmece, anche dopo essersi allontanato da Filesitero, non riesce a scacciare dalla mente. Cfr. *supra*, p. 158, n. 30.

³⁶ Sul tema delle punizioni corporali, cfr. *supra*, p. 142, n. 8.

³⁷ Nonostante Formicone sia stato descritto come avido (cfr. II 2), resiste fermamente al tentativo di corruzione, temendo di incorrere, appunto, in dure punizioni fisiche.

³⁸ Questa stessa frase verrà poi pronunciata da Formicone, nel tentativo di salvarsi dalla punizione che Barbaro è in procinto di infliggergli in V 1.

FOR. Odi pur tu, col malanno che Dio te dia.

Scena Quarta

LICOPINO *solo*

LIC. Ohimè! Io son distrutto. Costui è intrato in casa e io non ho fatto quello che promesso avevo a Filetero. Miracol grande! El pesce che era in la padella cotto è saltato fuori e se n'è fuggito³⁹. Credo che averò perso el desinare, se non provedo al fatto mio. Filetero spera aver qualche buona nuova e io non ho niente che dirli. Ma il terrò sospeso con qualche fallacia, dicendo che gliel dirò poi quando averemo desinato e che non vorrei per allegrezza lasciasse il disnare. Anzi io el lascerei, se gliel dicesse. A questo modo disinerò⁴⁰. Se non averò el pesce, pazienza. Mangerò de quello che averò, purché non me cacci via.

³⁹ Prosegue la metafora di II, 2.

⁴⁰ Il verbo ricorre tre volte nella scena. Le frequenti ripetizioni, come si è detto, sono una delle pecche stilistiche della commedia.

ATTO TERZO

Scena Prima

RAGAZZO, FORMICONE

RAG. Veramente io conosco la servitù esser uno gran tormento ai miseri uomini che sotto al giogo de quella se ritrovano, come ora io desgraziato me ritrovo: non solamente sotto la servitù d'i padroni, ma ancora me bisogna¹ esser schiavo de li schiavi e massare². Adesso Sirisca, mia conserva, m'ha imposto che ad ogni modo ritruovi il suo amante Formicone. Per Dio, non so già dove ritrovarlo. S'el non è in casa, adesso il saprò. O là, aprite e mandàti fuora Formicone. Vah, converrame sbucar costui fuor di casa col fuoco come si fa alle formiche³. O Formicone! Per Dio, questa è una gran cosa⁴. Formicone!

FOR. Che diavol de pazzia è la tua a rompermi tutto oggi el capo con questo tuo gridar? E dove vai tu? Rispondime. Perché me ha' tu chiamato di fuori?

RAG. Pon giù el bastone, se vuoi ch'el dica.⁵

FOR. Di' pur sicuramente⁶, che, per Dio, non ti offenderò.

RAG. Più sicuramente parlerò se tu el deponi.

FOR. Ecco ch'io el depono. Or parla.

RAG. Fatte in là.

FOR. Eccomi.

¹ *Me bisogna*: sono costretto.

² Il personaggio del *ragazzo* sposta il riferimento alla condizione servile su un piano più teorico. In merito cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 130.

³ Naturalmente è un gioco di parole tra il nome del servo e la tecnica di utilizzare il fuoco per stanare le formiche.

⁴ *Gran cosa*: faccenda importante.

⁵ Anche in questa scena sono presenti gesti vivamente teatrali.

⁶ *Di' pur sicuramente*: parla senza aver timore, tranquillamente.

RAG. Ancor più.

FOR. Dove vuo' tu che me faccia?

RAG. An, è quello el padron tuo?

FOR. Che me di' tu?

RAG. Dico, questo è il padron de le spalle tue?⁷

FOR. Per Dio, tu sei più cativo che non è un peto.

RAG. Perché un peto?

FOR. Perché un peto accenna alli calcagni e poi dà al naso.

RAG. Tu dici la verità. Per Dio, tu sei molto malizioso.

FOR. Anzi tu sei stato più malizioso, che m'hai levato el baston di mano. Ma dime: perché me ha' tu chiamato di fuori?

RAG. Dirotelo: la tua Sirisca per mille fiata se ricomanda a te⁸ e poi te manda a dire una mala nuova⁹.

FOR. Mala?

RAG. Mala per certo.

FOR. Orsù, cavami de affanni, dimelo presto.

RAG. Essa dice tutto el ben che ve avete voluto insieme esser diviso, tutte le vostre delectazioni e gaudi esser finiti, se con cinque ducati non li mantieni.

FOR. Ohimé! Ma per che cosa?

⁷ Sottintende il bastone.

⁸ *Per mille fiata se ricomanda a te*: molto si raccomanda a te.

⁹ Sull'introduzione della vicenda di Sirisca rispetto alla trama dell'*Asino d'oro* cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 130. Come si è già detto, non *vi è bisogno* che Sirisca diventi effettivamente un personaggio, in quanto la risoluzione della vicenda spetta, anche in questo caso, ai ruoli maschili. Cfr. *supra*, Atto primo, p. 140, n. 1.

RAG. Tel dirò. El padron suo l'ha venduta a un mercatante forestiero per cinque ducati. Se ella per tutto oggi non glieli fa avere, doman el mercatante la condurrà via. Ella ti prega che per ogni modo cerchi far che la non sia condotta via, che certo la dice mai non poter viver senza te¹⁰.

FOR. Sciagurato me!

RAG. El vostro amor è desligato, o Formicone; bisogna che tu il leghi con una catena d'oro.

FOR. Ma dove ritroverò io mai cinque ducati?

RAG. Cerca, rubba, scaca, assassina, fingi qualche fallacia, inganna el tuo padrone, se altrimenti non puoi fare¹¹.

FOR. Per Dio, tu parli bene. Or lasciami pensar tra me se ritrovo qualche cosa a proposito.

Scena Seconda

FILETERO, LICOPINO, FORMICONE, RAGAZZO

FIL. Ti priego, Licopino, non dormi sopra questa cosa, mettimi la fantasia, fa che a ogni modo, mentre Barbaro è assente, abbia la mia Polifila.

LIC. Cessa ormai di rompermi el capo: farò quello che te ho detto.

FIL. Che cosa?

LIC. Che dormirai seco questa notte.

FIL. Ch'io dormirò seco questa notte?

LIC. Sì, te dico.

¹⁰ Ricorre ancora il *topos* diffusissimo della donna che dichiara di non poter vivere senza l'amante (cfr. I 1).

¹¹ Questa battuta del *ragazzo* ne ricorda una pronunciata da Periplectomenus nel *Miles gloriosus* plautino (II 2): «Reperi, comminiscere, cedo calidum consilium cito, / quae hic sunt visa ut visa ne sint, facta ut facta ne sient.» («Trova, inventa, tira subito fuori una trovata calda calda, in modo che il visto non si sia visto e il fatto non sia fatto». Cfr. TITO MACCIO PLAUTO, *Miles Gloriosus*, in ID., *Le commedie. Volume secondo (Epidicus – Bacchides – Mostellaria – Menaechmi – Miles Gloriosus – Mercator – Pseudolus)*, cit., pp. 476-627: 504-05).

FIL. Con la mia Polifila?

LIC. Vah, tu sei mo troppo fastidioso! Lascia far a me, se tu vuoi che te conduca a buon porto¹².

FIL. Te lascio fare.

LIC. Tace, tace. Eccote Formicone. Deh, vedi come el passeggia su la strada: el squassa el capo, el giuoca a paro e disparo. Guarda come el messida i diti. Oh, che bella urna sarebbe se gli l'avesse troncato via el capo, stando con le mane a quel modo!¹³ Per Dio, costui debbe essere diventato gentiluomo, ch'el se conduce drieto un servo. El debbe aver la tigna¹⁴ ch'el se gratta el capo, o ver che li pidocchi gli dan fastidio. Deh, guarda come el se rode le unghie: el deve aver mangiato qualche cosa buona, o ver che ha la stizza. Gli voglio disturbar questo suo sollazzo. Vanne in casa, non voglio che ci sii tu. Quando sarà bisogno, te chiamerò¹⁵.

FIL. Io vado. Abbi tu cura che le cose vadin bene.

FOR. Orsù, va e dille che la provvederò. Vorrei più presto esser morto che mai lasciarla condurre fuori di questa terra.

¹² Su questo aggettivo riferito a Filetero cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 129.

¹³ Potrebbe essere riferito alle urne con i manici tondeggianti, che, in alcuni casi, ricordano una figura umana nella classica posa di chi riflette con le mani appoggiate sui fianchi.

¹⁴ *Tigna*: malattia parassitaria della pelle, che si localizza generalmente nel cuoio capelluto. Formicone sta evidentemente grattandosi il capo, assumendo dunque un altro classico atteggiamento di chi riflette o è preoccupato.

¹⁵ Licopino descrive e interpreta i gesti di Formicone a beneficio degli spettatori. Come già nella scena precedente (cfr. *supra*, p. 164, n. 11), anche qui è possibile intravedere la somiglianza con un passo del *Miles gloriosus*. Anche in questo caso, inoltre, si tratta di una battuta pronunciata dal vecchio Periplectomenus: «Quaere; ego hinc abscessero aps te huc interim. Iluc sis vide, / quem ad modum adstitit severo fronte curans, cogitans. / Pectus digitis pultat; cor, credo, evocaturust foras. / Ecce advortit; nixus laevo in femine habet laevam manum. / Dexteram digitis rationem computat; ferit femur / dexterum. Ita vehementer icit; quod agat aegre suppetit. / Concrepuit digitis; laborat, crebro commutat status. / Eccere autem capite nutat; non placet quod repperit. / Quicquid est, incoctum non expromet, bene coctum dabit. / Ecce autem aedificat; columnam mento suffigit suo. / Apage, non placet profecto mihi illaec aedificatio; / nam os columnatum poetae esse indaudivi barbaro, / cui bini custodes semper totis horis occubant. / Euge, euscheme hercle astitit et dulciter et comoedice. / Numquam hodie quiescet prius quam id quod petit perfecit. / Habet, opinor. Age siquid agis; vigila, ne somno stude, / nisi quidem hic agitare mavis variis virgis vigilias. / Tibi ego dico; †anheriatus vestis heus†, te adloquor, Palaestrio. / Vigila, inquam, expergiscere, inquam; lucet hoc, inquam.» («Mettiti pure a pensare, che io nel frattempo mi faccio da parte. Guardate un po' come s'è messo serio serio, e con quale cipiglio e con che faccia pensierosa! Si batte il petto con le dita: immagino che voglia chiamare fuori il cuore. Ecco, si gira: appoggia la mano sinistra sul fianco e con la dritta si fa il conto: si batte l'anca destra, e come mena! Si vede che stenta a trovare il fatto suo: non fa che schioccar le dita, dà in continue ismanie, cambia posizione a ogni momento. Ah, ecco, ora tentenna il capo: vuol dire che non gli va quello che ha trovato! Ma, certo è che, qualunque cosa sarà, non la sfornerà fuori cruda, ma cotta di buono! Ecco, ora si è messo a fare il costruttore: ha puntellato il mento con una colonna: un accidentaccio! No! Questo è un genere di costruzioni che non mi va punto, ché ho sentito dire che anche un poeta romano se ne sta così, col mento appuntellato, e con due guardiani sempre alle costole. Evviva, bravo, s'è rizzato, bella posizione: proprio quella dello schiavo da commedia! Certo che oggi non si quietava se prima non ha messo a punto il fatto suo. Se non sbaglio, ci siamo. Forza, se ci sei, forza! Sveglia, non dormire se non vuoi svegliarti a suon di bacchetto e tutto pomellato. Dico a te, Palestrione, sono io che ti parlo. Ma che fai? Dormi in piedi? Ehi, sveglia, ti dico, sveglia, ti ripeto, sveglia, ché raggiorna»). Cfr. T. M. PLAUTO, *Miles Gloriosus*, cit., pp. 502-05.

RAG. Io vado.

FOR. An, di' tu che sonno cinque ducati?

RAG. Sì, te dico.

LIC. An, an, questo uomo è mio. Spero guadagnare cinque ducati¹⁶.

FOR. Ma chi è costui che io vedo? O Licopino, tutti gli dèi te faccian del bene.

LIC. Ancor a te.

FOR. Che si fa?

LIC. Non altro.

FOR. Me son mutato de fantasia, da poi che tu te partisti da me.

LIC. Di che cosa?

FOR. Quando tu me volevi dare li dieci ducati.

LIC. Ben be', ma Filetero s'è pentito. Dice non voler spendere dieci ducati a posta de una femina di merda. E poi lei li ha mandato a dire che la troverà ben comodità de pigliar piacere insieme per mezzo de una certa sua comare.

FOR. Se tu me vuoi dare li dieci ducati, che ora pocco fa me prometesti, il farò dormir seco questa notte.

LIC. El farà ben senza te. Tuo danno se sei stato pazzo.

FOR. Ti priego, Licopino, fa che gli abbia.

LIC. Non se può, dico.

FOR. Almanco otto.

LIC. Non si può. Tu dovevi tór la ventura mentre la avevi.

¹⁶ Il parassita dimostra qui la caratteristica precipua della sua categoria, quella di saper cogliere e gestire le occasioni con astuzia e rapidità.

FOR. Almanco la metà.

LIC. Ben, per la metà credo darteli, con questo che lo facci dormire seco questa notte.

FOR. El farò, te dico, purché lei sia contenta¹⁷.

LIC. Lei sarà ben contenta¹⁸.

FOR. Orsù, dameli.

LIC. Eccoteli, ma fa non sia fallo.

FOR. Lascia far a me.

LIC. Guarda che tu non m'inganni.

FOR. Anzi credo me abbi ingannato già mo tu.

LIC. Per che cosa?

FOR. Perché non sono se non quatro ducati.

LIC. Se non quatro? Guarda bene.

FOR. An, an, ve n'era un altro ascoso soto gli altri. Orsù, fallo venir quando te piace.

LIC. Aspettami qua, ch'el chiamerò de fuora.

FOR. Te aspetterò qua in su la porta.

LIC. Fatte pur in qua, non vorrei che tu intrassi in casa senza me.

FOR. Non aver paura, me farò dove te piace.

LIC. Guarda che non scapassi.

FOR. Va, se tu vuoi.

LIC. Filetero, o Filetero!

¹⁷ In merito a questo atteggiamento di Formicone cfr. *supra*, Atto secondo, p. 158, n. 29.

¹⁸ Le sorti del personaggio femminile vengono decise dai personaggi maschili; l'assenso di Polifila all'intrigo ordito viene ritenuto pacifico.

FIL. Chi sei? O Licopino, ha' tu forse fatto qualche buona cosa per me?

LIC. Ogni cosa. Starai questa notte con la tua Polifila.

FIL. Ch'io starò con la mia Polifila, questa notte?¹⁹

LIC. Vien meco, se tu vuoi.

FIL. Io vengo.

LIC. Orsù, Formicone, eccoti qua Filetero. Andate mo in casa.

FOR. Ohimè!

LIC. Mo tu vorrai rompermi la fede che me hai promessa?

FOR. Non voglio, per Dio, purché lei sia contenta.

FIL. La serà ben contenta, lascia pur lo affanno a me. Chi ha più fretta di lei?²⁰

FOR. Ma...

LIC. Che ma! Dami li denari, non voglio più tu cel conduci²¹.

FOR. Lasciali, che cel condurrò bene.

LIC. Che cosa è questa? Non me hai promesso, se io te do li cinque ducati, de condurlo in casa?

FOR. Ben te l'ho impromesso, in la malora!

FIL. Orsù, andiamo in casa.

FOR. Vi andremo pur troppo presto per me.

¹⁹ Nonostante la piega positiva presa dagli eventi, Filetero si mostra ancora timoroso e insicuro, rendendo scarsamente credibile l'improvvisa mutazione comportamentale di cui darà prova in V 2. L'essere preoccupato e timoroso è, del resto, un tratto caratterizzante del giovane innamorato. Si pensi al monologo di Callimaco, combattuto tra speranza e timore, in *Mandragola* IV 1.

²⁰ Il giovane si era detto sicuro del persistere dell'amore di Polifila, anche grazie ai segnali da lei inviatigli (cfr. II 2), ma la sua affermazione rimane in ogni caso emblematica del ruolo generalmente passivo svolto dai personaggi femminili nella commedia.

²¹ Licopino dimostra nuovamente la propria scaltrezza. Cfr. *supra*, p. 166, n. 16.

LIC. Per che cosa?

FOR. Perché spero²² ritrovarmi poi un fascio di legne su la schiena.

LIC. Che più? Ogni modo, tu hai buone spalle.

FOR. Io ti fo bene, e tu ancor me deleggi.

FIL. Orsù, andiamo, andiamo.

FOR. Hai tu paura de non arrivar a tempo?

FIL. Che vuoi tu fare qua? Non vedi tu che l'ora è tarda?

LIC. Andate, andate.

FOR. Orsù, andiamo, benché spero poi de andar al mulino.

LIC. A ogni modo tu ci sei uso.²³

Scena Terza

LICOPINO *solo*

LIC. Oh dea Fortuna, quanto insperato bene oggi m'è accaduto. Ho desinato pulitamente²⁴, benché non abbia avuto il pesce che io volevo. Nientedimeno vi sonno state altre buone cose e poi ho guadagnato questi cinque ducati con li quali trionferò²⁵ cinque giorni. Niuno mai debbe disperarse fin ch'el non abbia visto el fin de le sue aversità, perché le tribulazioni e affanni se

²² *Spero*: temo.

²³ Ancora un altro riferimento alla condizione servile. Cfr. *supra*, Atto primo, p. 142, n. 8.

²⁴ *Pulitamente*: in modo soddisfacente.

²⁵ *Trionferò*: me la passerò.

sogliono spesse fiate mutar in allegrezza e consolazione²⁶. Adesso andrò a trionfare con questi danari.

²⁶ Licopino aveva già introdotto il tema della Fortuna nel monologo in II 1; tema che riveste un ruolo rilevante nel racconto dell'*Innamorato*. Lì, infatti, Doristella inveisce contro la «crudel Fortuna, perfida e fallace» (cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, p. 416; o. 28, v. 5), che, in virtù del suo essere donna, l'ha costretta al matrimonio con Usbergo. La questione della sorte viene infatti agganciata ad una riflessione sulla condizione femminile, che conduce la fanciulla ad affermare: «nasciemo nel mondo a tal sciagura, / che ocelli e fiere ed ogni altro animale / vive più franco ed ha di noi men male. // E ben ne vedo lo esempio verace: / la cerva e la colomba tuttavia / ama a diletto e segue chi gli piace» (*ibidem*; i versi sono alle ottave 27-28). Il paragone tra le abitudini umane e animali è fortunatissimo in autori che vanno da Luciano a Gelli; particolarmente vicine alle ottave di Boiardo sono, naturalmente, quelle dell'Ariosto in *Orlando furioso* V 1-3. Sul tema cfr. CHIARA CASSIANI, *Il linguaggio degli animali e la letteratura del Cinquecento*, in *Bestie, filosofi e altri animali*, a cura di Felice Cimatti, Stefano Gensini, Sandra Plastina, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 161-79. L'idea, espressa da Licopino, secondo cui non bisogna disperare per i *rovesci* di fortuna perché spesso essi possono risolversi con esito positivo, è presente anche nel discorso di Doristella, la quale non intende rassegnarsi alla perdita del legame con Teodoro e a un'esistenza da *malmaritata*, convinta che «sempre a' bisognosi il celo aiuta» (cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit., vol. II, p. 417; o. 32, v. 6). In quest'ultima osservazione ANDREA CANOVA ha ravvisato una «punta ironica» (cfr. ID., Note di commento a MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Orlando innamorato*, Milano, Rizzoli BUR, 2014, vol. II, p. 1774), in quanto «di solito la Provvidenza soddisfa necessità di altro genere» (*ibidem*).

ATTO QUARTO

Scena Prima

BARBARO, FORMICONE

BAR. Per Dio, grandemente la Fortuna m'è stata avversa in questo mio viaggio. Non era ancora molto lontan dal porto, che tutti li venti prosperi e favorevoli mi furno contrari¹. Vidi in un bater de occhio una gran furia de venti che pareano una multitudine de gente d'arme. Faceano un tal rumore, che se aria sentito fino al cielo. Battea le onde nel litto, tutto l'aer era nero, pieno de nebbia, cascava fulguri e tuoni grandissimi dal cielo². Tra per lo furor grande de' venti e piogge e per il cridor³ che faceano li timidi⁴ marinari, non sapevo dove me fussi. Intanto ch'io credea essere molto lontano e me ho ritrovato esser venuto a casa. Vah, manco male! Niuno mai deve fidarse de la fortuna propizia né de' venti favorevoli, perché non è cosa più leggera e più volubile de quella⁵. M'è parso un'ora mille anni⁶ essere arrivato a casa e per la gran fretta non ho voluto aspettare li servi, li quali se caricavano de le robbe che erano in la nave. Mentre che lor verranno, io anderò a riposar un pezzo, però che mai non ho avuto riposo in nave. O, o, aprite. Sète voi morti? O Formicone! Per Dio, dubito che qualche trama non se faccia in casa. Così sento al naso, che se farà qualche scandolo. O Formicone!

FOR Non ritruovo la chiave.

¹ In Apuleio il ritorno del marito in piena notte è invece intenzionale: «Commodum novis amplexibus Amori rudi litabant, commodum prima stipendia Veneri militabant nudi milites: et contra omnium opinionem captata noctis opportunitate inprovisus maritus adsistit suae domus ianuam.» («Da poco i due amanti combattevano, come soldati nudi, le loro prime battaglie al servizio di Venere, quando contro le attese di tutti e cogliendo apposta il momento opportuno della notte, il marito si presenta all'improvviso alla porta di casa sua» cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 578-79; IX 20). Boiardo non specifica la causa del rientro «avanti al giorno» di Gambone (cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, p. 418; o. 36, v. 2).

² È uno zeugma. «Cascavan» è in realtà riferito a «fulguri».

³ *Cridor*: il baccano, le urla.

⁴ *Timidi*: timorosi.

⁵ Il discorso di Barbaro è speculare a quello di Licopino. Se il parassita invita a non disperare nelle situazioni avverse, poiché la sorte può sempre variare in modo inatteso, allo stesso modo l'uomo ammonisce dal fare troppo affidamento su condizioni apparentemente propizie, poiché la fortuna è estremamente mutevole.

⁶ L'espressione ritorna in forma molto simile in V 2: «Parmi un'ora mille anni». Quest'ultima forma è utilizzata anche ne *Li sei contenti* in IV 3.

BAR. L'è spacciato el fatto⁷. Costui debbe aver condoto qualcuno in casa, e finge non ritrovar la chiave. L'hai tu ancor trovata?

FOR. Non ritruovo el bugio. Adesso adesso l'ho ritrovato.⁸

Scena Seconda

FILETERO, GETA, DROMO

FIL. Ohimè, a che pericolo son stato io! Son morto. Ho lasciato le pianelle⁹ su la banca del letto. Costui andrà dritto là e ritroveralle; a questo sarà scoperto el fatto. Gli è ben vero quel che se dice, che dopo la grande allegrezza ne vien la gran gramezza¹⁰. Così adesso è accaduto a me,

⁷ *L'è spacciato el fatto*: è ormai chiaro cosa sia accaduto, come siano andate le cose.

⁸ «Iam pulsat, iam clamat, iam saxo fores verberat et ipsa tarditate magis magisque suspectus dira comminatur Mymerci supplicia. At ille repentino malo perturbatus et misera trepidatione ad inopiam consilii deductus, quod solum poterat, nocturnas tenebras sibi causabatur obsistere quin clavem curiose absconditam repperiret.» («Ed eccolo che bussa, eccolo che chiama, eccolo che colpisce la porta con un sasso e, messo sempre più in sospetto da quella lentezza, minaccia a Mirmece supplizi terrificanti. Quello, andato in confusione per l'imprevista catastrofe e ridotto alla più completa mancanza di iniziativa dalla tremenda agitazione, faceva l'unica cosa che poteva e cioè adduceva come scusa il fatto che il buio pesto della notte gli impediva di trovare la chiave che aveva nascosto con tanta cura» Cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 578-79; IX 20). L'episodio apuleiano della porta è trattenuto anche da Boiardo. Doristella, dopo aver narrato come il marito fosse rientrato anticipatamente, aggiunge: «Ed alla nostra porta picchiò, prima / che in Bursa se sapesse il suo ritorno. / Or per te stesso, cavalliero, estima, / se ciascadun de noi ebbe gran scorno, / io, dico, e Teodoro, il caro amante, / quale era giorno forse una ora avante. // Incontinentemente il cognobbe Gambone / alla sua voce, ché l'aveva in uso, / e disse: "Noi siam morti! Ecco il padrone!" [...] Or mio marito alla porta cridava, / Di tanta indugia avendo già sospetto; / e Gambone adirato biastemava / e diceva: "Macon sia maledetto! / Ché de la chiave in mal ponto cercava, / quale ho smarito alla paglia del letto. / Ecco, pur l'ho ritrovata in sua malora; / a voi ne vengo senza altra dimora.» (cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, pp. 418-19; i versi citati si trovano alle ottave 36-39). Una celebre scena che si svolge sull'uscio della porta, mentre all'interno della casa ha luogo un incontro erotico, si ritroverà poi in *Calandria* III 10; lì il brano è però tutto giocato sulla metafora della chiave inserita nella serratura. Sulla scena cfr. P. VESCOVO, *Figurando una historia. Della «teatralità» o «teatrabilità» del Decameron*, cit., pp. 57-58.

⁹ Nell'*Orlando innamorato* l'oggetto dimenticato è un «manto». Cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, p. 419, ottava 41.

¹⁰ Prosegue la riflessione sui repentini mutamenti della sorte.

el quale tutta notte¹¹ son stato in piacer con costei¹² e adesso ho fatto assai che non son stato visto da Barbaro. Mentre ch'el servo diceva non ritrovare la chiave, io presto presto posimi le calze al meglio che poteti e subito saltai fuora; a questo modo l'ho fugita¹³. Ma chi son costoro che vengono in qua? Ohimè! Dubito di qualche male. Costor saranno qualcuni che me forniranno de bastonate. Ohimè! Non so che fare¹⁴.

GET. Per Dio, io sono molto carco. O Dromo, non so come sii tu¹⁵.

DRO. Non monta niente, a ogni modo tu hai buona schiena¹⁶.

GET. Sì tu l'hai buona a sopportar le bastonate!

DRO. Anzi, quando sopporto le bastonate, l'ho trista, perché la me duole.

GET. Tuo danno!

¹¹ Sin dall'*argomento* della commedia, in cui appare l'espressione «la seguente mattina», pare di poter intravedere un'infrazione della norma aristotelica di tempo. Non è possibile dire quanto, a quell'altezza cronologica, questa fosse una trasgressione consapevole. Mantovano non difende infatti la scelta di far proseguire l'azione il giorno successivo, ad esempio inserendo un commento giustificativo del tipo di quello utilizzato da Nardi nella quarta scena del quarto atto dei *Due felici rivali*: «In casa dunque. Non partite voi, / o spectator, che noi voglian finire / questa comedia. E' non resta per noi, / ma quei vecchi han bisogno di dormire. / Questo dico io. / Che alcun non dica poi / che non si debba o possa trasferire / ne l'altro giorno il nodo dello errore, / e così incolpi a torto il nostro auctore» (cfr. JACOPO NARDI, *Due felici rivali*, in *Tre commedie fiorentine del primo Cinquecento*, cit., pp. 61-108: p. 100). Autorizzata in ogni caso dal precedente dell'*Heatontimorūmenos* terenziano («Luciscit hoc iam», III 1), l'infrazione del Mantovano è evidentemente legata alla fedeltà alla trama originaria. In proposito, però, è interessante rilevare una differenza: in Apuleio, Barbaro rientra in casa poco tempo dopo l'arrivo di Filetiero (IX 20), così come, nel poema, Doristella dichiara che da lei Teodoro era «gionto forse una ora avante» il ritorno inatteso di Usbergo (cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, p. 418, o. 36, v. 8). Nel *Formicone*, invece, Filetiero si è trattenuto «tutta notte» con Polifila e successivamente rimane impegnato nella situazione descritta in questa scena. Sicuramente non pare nello studente vi sia la consapevolezza teorica che indurrà Machiavelli a giustificare il trascorrere della notte nella *Mandragola*, attraverso la famosissima scena IV 10 e la battuta di Fra Timoteo: «E' sono intanati in casa, e io me n'andrò al convento. E voi spettatori non ci appuntate, perché questa notte non ci dormirà persona, sì che gli atti non sono interrotti dal tempo» (cfr. N. MACHIAVELLI, *Mandragola*, cit., p. 111). Possiamo però in ogni caso chiederci se il contenuto di questa scena sia inserita proprio come un espediente per non interrompere l'azione: nel teatro classico, infatti, la vicenda doveva svolgersi nell'arco di una giornata, da intendersi essa o come limitata alle ore di sola luce o come estesa all'arco delle ventiquattro ore (cfr. P. Stoppelli, Note di commento a N. MACHIAVELLI, *Mandragola*, cit., p. 111).

¹² «Tutta notte» si era trattenuto anche il Greco con Fiammetta, nella novella di Astolfo, Iocondo e Fiammetta, narrata da Ariosto nel XXVIII canto del *Furioso*. Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., p. 861 (o. 64, v. 8).

¹³ *Fugita*: scampata.

¹⁴ Ancora una volta Filetiero appare irrisolto e timoroso, al contrario dell'*audace* (cfr. IX 20) Filetiero.

¹⁵ Lo scambio di battute tra Dromo e Geta ricorda alcune ottave del cantare quattrocentesco *Geta e Birria*. Anche lì i due servi (Geta e Birria, appunto) di ritorno dal porto devono scaricare dalle navi i «pesi» (cfr. *Geta e Birria*, in *Novelle del Quattrocento*, a cura di Aldo Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1962, pp. 45-99: 70; III 32, v. 2) del loro padrone, Anfitrione.

¹⁶ L'intera scena è particolarmente rilevante. Non solo è nuovamente possibile osservare l'insistita ricerca dell'imitazione classica attraverso i già discussi riferimenti alla schiavitù, alle punizioni corporali e allo scontro (prima verbale e poi fisico) tra servi, ma ne va sottolineata la forte carica teatrale, che, come si è già detto, non può in alcun modo essere data, in quegli anni, per scontata. Benché, infatti, il brano risulti oggi tedioso alla lettura (dovette essere, del resto, concepito per la messinscena), agli spettatori dell'epoca sarà invece probabilmente apparso come una stimolante novità.

DRO. Questo so io.

FIL. Ohimè! Mo che diranno costoro a me? Se fra loro se dicano villania, a me la faranno.

GET. Ma chi è questo uomo? Per Dio, saremo male arrivati, se non provedemo al fatto nostro.

FIL. Ohimè! Ho purtroppo gran paura che costor non mi facciano qualche male.

GET. Che dovemo fare, Dromo?

DRO. Che dovemo far, Geta?

GET. Oh, per Dio, tu sei molto superbo.

DRO. E tu sei molto fastidioso, che me vai rompendo el capo con queste tue ciance, che ormai saremo a casa.

GET. Ho paura, te dico.

DRO. Va, ti nascondi.

GET. Mo dove?

DRO. In un cacatoio.

GET. Oh, tu hai voglia de scrizzar¹⁷, n'è vero? Ho paura che costui non ne toglia le robbe.

DRO. Lasciale tôrre, non torrà già niente del tuo.

GET. Per Dio, tu parli bene! Tu vuoi che lasci rubbar el padron mio: mo questo non farò mai.

DRO. Dimme: ami tu più el padron tuo che te medesimo?

GET. Anzi io amo me al doppio.

DRO. A me par che ami più lui.

GET. Perché?

DRO. Perché tu vuoi più presto delle bastonate che lasciar rubbar queste sue cose.

¹⁷ *Scrizzar*: scherzare.

GET. A che modo voglio queste bastonate?

DRO. Tel dirò. Se costui ne vuol tôr le robbe e che noi non gliele vogliàno dare, el ne le torrà e poi ne darà delle bastonate. Se le te piaceno, tu 'l puoi fare e io farò a mio modo.

GET. Non me piaciono le bastonate, né ch'el padron mio sia rubbato.

DRO. Oh, tu non avevi così cura de le cose sue quando tu rubbavi la carne e l'altre cose fuor de la cucina! Tu vuoi che dica le tue pruove, n'è vero?¹⁸

GET. Orsù, tu debbi aver bevuto troppo¹⁹.

DRO. Anzi ho bevuto molto poco.

GET. Orsù, andiamo.

DRO. Sai che voglio che facciamo?

GET. Che cosa?

DRO. Torniamo indrieto.

GET. Per Dio, credo ch'el seria meglio. Ecco ch'el vien in qua sù piano piano.

FIL. An, an, questo è el fatto mio. Buon è seguir chi fugge. Costor han paura: io fingerò correrli drieto e me ne andarò in casa. State saldi, valenti uomini.

DRO. Lascia, lascia.

GET. Ohimè! Io mi ti rendo, sii chi tu ti vogli.

DRO. Sono io, Geta, non aver paura.

GET. Ma non andar sù forte.

DRO. Ègli ancor partito?

GET. Non vedo già alcuno.

¹⁸ L'accusa di aver sottratto dei viveri al padrone è caratteristica della commedia. Cfr. *supra*, Atto primo, p. 149, n. 31.

¹⁹ Anche l'accusa di ubriachezza è tipica del genere. Cfr. *supra*, *ivi*, n. 30.

DRO. Orsù, va là.

GET. Valli pur tu.

DRO. Non andarò, per Dio, se prima non li vai tu.

GET. Né io gli andarò. Oh, tu sei troppo superbo! Tu vorresti pur sempre che facesse a tuo modo. Fa tuo al mio.

DRO. Non gli voglio far perché tu sei uno poltrone. Se tu fussi uno uomo da bene gli faria. Quasi ch'el par che sia tuo servo, volendomi in questo modo comandare con tanta superbia.

GET. Non li vuoi tu andar?

DRO. No.

GET. Io te n'incaco e non te ne sarò ubligato.

DRO. Poco me curo de questa tua ubligazione.

GET. Orsù, va. Deh, non cianciar più.

DRO. Cianciano li poltroni come tu sei tu.

GET. Tu devi essere imbroico.

DRO. Sì tu sei imbroico!

GET. Orsù, càricati.

DRO. Càricati tu, che sei uno asino. Non voglio fare cosa che tu me comandi.

GET. Orsù, non tel comando.

DRO. Ora mi caricarò bene.

GET. Accetta questo altro.

DRO. Nol voglio accettare.

GET. Per Dio, tu hai voglia che ce accorruciamo²⁰.

DRO. Acorruciamoci.

GET. Orsù, accettalo.

DRO. Nol voglio accettar.

GET. Accetta adunque questo.

DRO. E tu questo, questo e questo. Tu fugi, n'è vero? Verrai bene a tôrre el tuo fascio²¹. Io non porterò già se non el mio.

GET. E io anderò a tôr el mio²².

DRO. Sì, se vorrai venire a casa.

GET. Per Dio, questo servo è molto gagliardo. A me ha quasi rotto el dosso con li pugni. Non so se potrò portar questa carica, così me duole la schiena. Ohimé, l'è grave! El m'ha proprio lasciato el magior²³. Ma s'el me accade, renderò el servizio.

²⁰ *Accorrucinarsi*: infuriarsi.

²¹ «Pigliando il fascio dice: “Ben mi duole / ch'i' m' affatichi, e 'l Birria pur manuca”» (cfr. *Geta e Birria*, cit., p. 68; III 25, v. 3).

²² Cfr. con il seguente dialogo tra Geta e Birria nel cantare (III 32-34): «Or lasciàn questo; va' tosto alle navi; / de' pesi, che vi restan, toglì in collo. / Tutti que' che rimanon son più gravi / che quel ch'i' ho, così m'aiuti Apollo. / Dissemi Anfitrion, po' che tu stavi col corpo tuo riposato e satollo: / 'Lascia i gran pesi alle sue braccia accorte, / ché l'ozio e il ben mangiar fan l'uom più forte. Birria rivolgerà per certo i monti, / se 'l nostro immaginar non verrà manco”. // “I' ne vo per portar quel che m' ha conti, porta cotesto tu che se' sì stanco”. Po' disse seco: “E' convien ch'i' m'affronti / a recar di que' pesi com'uom franco, / po' che schifare non gli posso, almeno m'indugerò, quant'a giunger vi peno”. // Partissi l'un dall'altro, e in ver la riva / Birria con lenti passi si dirizza, / el Geta inverso casa ne veniva / sotto il gran peso crepando di stizza» (cfr. *ivi*, pp. 70-71).

²³ *Magior*: il fascio più pesante.

ATTO QUINTO

Scena Prima

BARBARO, FORMICONE, FILETERO, DROMO, GETA

BAR. Conducetelo fuori questo ribaldo. Voglio ch'el sia flagellato da capo a piedi¹.

FOR. Che scelerità ho io commessa che debba esser punito a questo modo?²

BAR. Tu stesso el sai senza che tel dica.

FOR. Per Dio, non ho già commesso mancamento alcuno.

BAR. Ancor tu nieghi? Oh, sei che scelerato! Per Dio, non credo si potesse trovar uno uomo più ribaldo de costui. Ben me ho accorto de la scelerità che hai fatto. Tu credevi forsi che nol sapesse? Menatelo pur in qua, tenetel stretto ch'el non fugga.

FOR. Per Dio, non so già perché facci questo.

BAR. Orsù, taci, non me romper più el capo. Veniteme drieto.

¹ «Sed dum prima luce Barbarus procedit cubiculo, videt sub lectulo soleas incognitas, quibus inductus Philesiterus inreperat, suspectisque a re nata quae gesta sunt, non uxori non ulli familiarium cordolio patefacto, sublatis iis et in sinum furtim absconditis, iusso tantum Myrmece per conservos vincto forum versus adthrai, tacitos secum mugitus iterans rapidum dirigit gressum, certum solearum indicio vestigium adulteri posse se perfacile indipisci.» («Ma, quando alle prime luci dell'alba Barbaro fa per uscire dalla camera, vede sotto il letto dei sandali che non conosce, quelli che Filesitero indossava quando si era introdotto in casa: all'istante indovina quel che era accaduto, ma non rivela il suo cruccio né alla moglie né a nessun altro nella casa e, presi i sandali, se li nasconde senza dar nell'occhio sotto la veste; soltanto, ordina agli altri servi che Mirmece sia messo in catene e trascinato al foro, mentre lui stesso, continuando a muggire di rabbia tra sé e sé, vi si dirige in fretta, sicuro di poter rintracciare molto facilmente l'adultero grazie all'indizio dei sandali». Cfr. APULEIO, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, cit., pp. 578-81; IX 21). «Ora a Gambone bisognava aiuto, / il qual mercé chiedea con le man gionte, / e credo che la cosa volea dire; / ma lui turbato mai non volse odire. // E già per tutto essendo chiaro il giorno, / agli altri schiavi lo fece legare, / e a loro commesse che, suonando il corno, / sì come alla iustizia si vuol fare, / poi che lo avean condotto alquanto intorno / sopra alle forche il debbano impiccare; / e tutti quei sergenti a mano a mano, / per far ciò che è commeso, se ne vano» (cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, pp. 419-20. I versi si trovano alle ottave 42-43).

² Mirmece e Gambone si limitano ad invocare pietà; i due servi non confessano, ma non hanno l'ardire di fingersi innocenti come Formicone (cfr. *supra*, n. 1). È invece Doristella che, nell'accompagnare Teodoro all'uscita dalla casa, gli dice: «Se mio marito ben crida mille anni, / a confessar non creder che io me muova. / Lui dirà brontolando: “Tu me inganni”. / Trista la musa che scusa non trova!» (cfr. *ivi*, vol. II, p. 418, o. 38, vv. 3-6). E alcune ottave più avanti la fanciulla ribadirà di aver negato sempre «con bona fronte» (cfr. *ivi*, vol. II, p. 419, o. 42, v.4) il tradimento.

FOR. Padrone!

BAR. Son sordo!³

FOR. Odi una sola paroletta!⁴

DRO. Ascoltalo, padrone.

GET. Fallo, che è cosa da gentiluomo.

BAR. Orsù, di' su ciò che tu vò. Ogni modo non ti valerà scusa alcuna.

FOR. Per Dio, non voglio scusarmi. Solamente vorrei saper perché fai questo.

BAR. Troppo a tempo el saperai, adesso non tel voglio dire⁵. Tenetel pur stretto e veniteme drieto. Se me venisse incontra el sommo Giove, non dimorarei⁶ più un passo. Ogni modo voglio vendicarme de costui; non voglio a questo modo essere uccellato. Seguitatime.

Scena Seconda

FILETERO, BARBARO, FORMICONE, DROMO, GETA

FIL. Parmi un'ora mille anni⁷ intender come sia passato la cosa. Dubito che Polifila e Formicone non sian stati in gran travagli. Ma ecco che lo conducon legato e stretto⁸.

³ Apuleio si era limitato a definire inutili i pianti e i lamenti di Mirmece. Il dettaglio del padrone che si rifiuta di ascoltare ciò che il servo ha da dire è in Boiardo. Cfr. *supra*, p. 178, n. 1.

⁴ Su questa espressione cfr. *supra*, Atto secondo, p. 160, n. 38.

⁵ Nella fonte è detto che Barbaro, nel momento in cui scopre i sandali, non confida a nessuno di averli trovati e di conseguenza non rivela neanche le proprie convinzioni circa il tradimento (IX 21). Non confessano apertamente le proprie perplessità neanche i due mariti della novella CCVII del *Trecentonovelle* e di *Novellino* III.

⁶ *Dimorarei*: indugerei, ritarderei.

⁷ L'espressione si ritrova in forma simile in V 2: «M'è parso un'ora mille anni», mentre si era già incontrata identica («Parmi un'ora mille anni») in *Li sei contenti* IV 3.

⁸ Nelle *Metamorfosi* Fileterio non si accorge di aver dimenticato i sandali in casa di Barbaro sino a quando non si imbatte casualmente nel servo mentre questi, legato, viene condotto al foro. Solo la sua rapidità d'ingegno consente al giovane di comprendere immediatamente l'accaduto e di intervenire prontamente in favore di Mirmece (IX 21). Nell'*Innamorato*, invece, Teodoro si rende conto di aver lasciato il mantello in casa di Usbergo poco dopo esserne fuggito – non appena riavutosi dalla paura – come accade, nel *Formicone*, a Filetero in IV 2. Cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, p. 420, o. 45.

BAR. Te punirò talmente che non ti smenticarai questo viaggio mio sin a mille anni.

FIL. E io li darò questo in avanti⁹. El merita ancor peggio el ribaldo¹⁰.

FOR. A questo modo, an?

FIL. Ah scelerato! Non te vergogni tu? Voglio un poco contarti una scelerità che egli ha fatto mentre sei stato assente¹¹.

FOR. Ohimè! Dove son mai condotto io?

FIL. Guarda se costui ha paura di te: come fusti partito, el venne al bagno dove io era andato a lavarmi e, mentre mi lavava rubbomme le pianelle, le quale aveva lasciate così fuor del bagno. Non so se questo scelerato ti tema.

BAR. El te rubbò le pianelle?

FIL. Sì, certo, e non arà ancor ardir negarlo.

BAR. Ah ladro! Tu gli hai rubbato le pianelle?

FOR. El feci per una piacevolezza¹², padrone.

⁹ *In avanti*: ancora, in aggiunta.

¹⁰ Già in Apuleio Filesiteo si getta sul servo ed inizia a tempearlo di pugni, pur senza ferirlo realmente (IX 21). La «cosa non andò da riso» (cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, p. 421, o. 48), invece, per il povero Gambone: Teodoro infatti, per rendere più credibile la vicenda del furto, lo aggredisce fisicamente con grande veemenza. Cfr. *ivi*, vol. II, pp. 420-21, ottave 46-48.

¹¹ Nel corso dell'analisi, i comportamenti timorosi e poco astuti di Filetero sono stati messi in rilievo più volte. Alla luce di quegli atteggiamenti, l'espedito che, seguendo la fonte, il giovane escogita in questa scena, risulta poco credibile. Nell'*Asino d'oro*, come si è visto, la trovata è invece perfettamente in linea con la sagacia dimostrata in più luoghi testuali da Filesiteo. L'anziana narratrice della novella sottolinea infatti come il giovane avesse agito con la propria solita fermezza, poiché, pur essendo sorpreso, non era affatto spaventato (IX 21). Il personaggio di Teodoro, nell'*Innamorato*, non è particolarmente caratterizzato, dunque il salvataggio di Gambone gli viene assegnato senza incongruenze con il resto della trama. È però interessante sottolineare ancora una volta come nel poema sia invece Doristella la figura più dinamica. La fanciulla si era dichiarata sin da subito, nel racconto, intenzionata a proseguire la propria relazione con Teodoro anche correndo il rischio di venir scoperta dal marito, dichiarando: «per un bon giorno io non stimo un mal mese» (cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., vol. II, p. 416, o. 29, v. 8). Anche durante il tragico momento dell'inatteso rientro di Usbergo, mentre Gambone e Teodoro si dimostrano disorientati, Doristella mantiene invece la propria fermezza, come narra lei stessa: «Ma io mostrai del scampo la ragione, / e pianamente lo [Teodoro] condussi giuso, / dicendo a lui: “Come entra il mio marito, / così di botto fuor serai uscito”» (cfr. *ivi*, vol. II, p. 418, o. 37, vv. 5-8). Naturalmente non vi è posto per un personaggio femminile di questa tipologia in una commedia esemplata sul teatro latino.

¹² *Per una piacevolezza*: come una trovata divertente, in modo scherzoso.

BAR. Piacevolezza, an? È decante a questo modo un servo agabbare un gentiluomo? Scelerato! No so che cosa mi tenga che non ti manda al mulino¹³. E che ha' tu fatto de quelle pianelle?

FOR. Sono in su la banca del letto sane e salve.

BAR. Va e portali le sue pianelle e fa che mai più non te accada simil atto.

FOR. Mo fa ch'io sia disligato, se tu vuoi ch'io li vada.

BAR. Desligatelo e lasciatelo venir a casa¹⁴.

FOR. Affretateve.

DRO. Tu non dicevi così quando te legavamo¹⁵.

FOR. Voi bene el facesti senza ch'io dicessi; ma s'el me accade mai far tal atto a voi, fornirove da uom da ben.

DRO. Orsù, va là.

FOR. Veniteme drieto. Voi sareti i servi e io sarò el padron.

DRO. Tu ne dileggi, an?

GET. L'asino è disligato, ch'el tra' de' calci.

Scena Terza

FILETERO, FORMICONE

¹³ Su questa espressione cfr. *supra*, Atto primo, p. 142, n. 8.

¹⁴ Pare incoerente che Barbaro non disapprovi l'allontanamento di Formicone da casa, avendo imposto al servo di sorvegliare ininterrottamente Polifila. Mantovano sta qui in realtà seguendo la fonte (IX 21). In Apuleio, però, a questo elemento si fa riferimento sin dalla prima parte della novella (IX 7), in cui quella per i bagni serali viene infatti definita l'unica uscita indispensabile concessa ad Arete in assenza di Barbaro (naturalmente sotto la strettissima sorveglianza di Mirmece). Il luogo in cui Gambone avrebbe commesso il furto varia nell'*Innamorato*, dove i classici bagni sono sostituiti da un'osteria (l'informazione si legge all'ottava 47).

¹⁵ Su questa battuta cfr. *supra*, Atto primo, p. 142, n. 8.

- FIL. Io spero all'improvviso aver provisto al tutto, liberata Polifila e Formicone e me d'un gran travaglio, levando con questa fallacia a Barbaro tutto el sospetto.
- FOR. Allegrezza, allegrezza! Son pur vivo al dispetto di Barbaro.
- FIL. Non sbater sì forte, che le romperai¹⁶.
- FOR. O Filetero, tu me hai resuscitato da morte a vita, tu sei tutto el mio bene e tutto el mio contento¹⁷.
- FIL. Parti che pulitamente¹⁸ t'abbia liberato?
- FOR. Quel pugno che me desti, oh, quanto me fu caro! Benché però tu me facesti uno poco de male, nientedimeno el sopportai volentieri. A questi amanti voglio ben io, che con suo ingegno sanno proveder alla necessità de li gioveni¹⁹.
- FIL. Dimme, per tua fede: te accorgesti per che cagione el facessi?
- FOR. Non avesti al più presto aperto la bocca, che subito me ne accorsi.
- FIL. E io, avanti che te vedesse, dubitai²⁰ de quello che t'è intravenuto.
- FOR. Orsù, accetta le pianelle.
- FIL. Ponimele in piedi.
- FOR. Comandami. Io non me ritrovaria mai sazio de servirti. Tu me hai fatto un servizio che non è da dimenticare.
- FIL. Dimme, per tua fede: avevi tu gran paura, quando tu me vedesti?²¹
- FOR. Anzi, come te vidi, diposi ogni paura che innante avea, e come dicesti me averte rubbato le pianelle, subito, se non fusse stato legato, de l'allegrezza aria cominzato a saltar.

¹⁶ Le pianelle. Altra battuta che presuppone il gesto teatrale.

¹⁷ Su questa espressione cfr. *supra*, Atto secondo, p. 152, n. 11.

¹⁸ *Pulitamente*: abilmente.

¹⁹ Su questa esclamazione di Formicone cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 124. Come si è visto nel corso dei cinque atti, Filetero ha necessitato in realtà per poter ottenere il proprio scopo del supporto del parassita Licopino, che non appare invece più in scena dopo il monologo in III 3.

²⁰ *Dubitai de quello che t'è avvenuto*: immaginai quello che poteva esserti accaduto.

²¹ La domanda in qualche modo ripete il contenuto dell'interrogativa precedente.

FIL. Tu dovevi dislegarti.

FOR. Ma mi tenevano troppo stretto.

FIL. Orsù, che bisogna dire? Tu sei liberato. Ormai sta allegro e guarda non far qualche scandalo in casa, acciò che el padrone un'altra fiata non te facci legare.

FOR. Me ne guarderò ben de mo avanti. S'el sommo Giove me volesse re del cielo, non farei quello che ho fatto a te.

FIL. State con Dio, non me increscerebbe mai star teco.

FOR. Va dove te piace.

Scena Quarta

FORMICONE

FOR. O Dio, quanto bene oggi m'è accaduto! Io non credea mai più uscir di tanti affanni, ma Filetero con suo ingegno pulitamente me ha liberato²². Adesso la madonna è allegra e Barbaro in tutto è uscito di sospetto e io ancor sono allegro.

Valete et plaudite.

FINISCE IL FORMICONE

²² Al di là dell'altalenante corso della fortuna, la vicenda si è risolta positivamente grazie alla capacità di Filetero di agire con prontezza e cogliere il momento opportuno. Cfr. la riflessione di Gioan Bernardo in *Candelaio* V 19: «Quantunq[ue] questo bene, ch'ho posseduto questa sera, non mi sii stato concesso da' Dei e la natura; benché mi sii stato negato dalla fortuna, il giudizio mi ha mostrato l'occasione, la diligenza me l'ha fatta apprendere pe' capelli e la perseveranza ritenirla.» (cfr. G. BRUNO, *Candelaio*, cit., p. 151). Su questo passo bruniano cfr. N. ORDINE, *Contro il Vangelo armato*, cit., p. 192; sul tema della sollecitudine nel *Candelaio* cfr. anche ID., *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 56 sgg.

Bibliografia

Manoscritti e Libri antichi

MANOSCRITTO:

MANTOVANO, PUBLIO PHILIPPO, S: Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, G.XI.64

LIBRI ANTICHI:

DEL CARRETTO, GALEOTTO, *La Sophonisba tragedia del magnifico cavaliere e poeta messer Galeotto Carretto*, in Vinegia, appresso Giolito de Ferrari, MDXLVI.

Li sei [co]nt[en]ti [commedia dell'Ill. S Galiotto del [Carret]to de [lli mar]chesi di Savona, Nuovamente data in luce, del M.D.XLII. Impressa in Casal di san Vaso per Gioan Antonio Guidone.

FRANCO, NICOLÒ, *Dialogo di M. Nicolo Franco dove si ragiona delle bellezze. Alla eccellentissima marchesana del Vasto*, in Casale di Monferrato, ne le stampe di Gioantonio Guidone, del mese d'aprile del MDXLII.

MANTOVANO, PUBLIO PHILIPPO, *Comedia di Publio Filippo Mantovano detta Formicone*, s.n.t. ma Francesco Minizio Calvo, circa 1524.

Comedia di Publio Filippo Mantovano detta Formicone, stampata in Arimino per Hyeronimo Soncino nell'anno del Signore 1526 adi XII de decembrio.

Comedia di Publio Filippo Mantovano detta Formicone. Nuovamente historiata, stampata in Vinegia per Ioanni Antonio & fratelli, ad instantia de Nicolo e Domenico Fratelli dal Iesu MDXXVII.

Formicone comedia di Publio Philippo Mantovano, con somma diligenza corretta & nuovamente stampata. In Vinegia per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino. MDXXX.

Formicone comedia di Publio Philippo Mantovano, con somma diligenza corretta & nuovamente stampata. In Vinegia per Marchio Sessa. M. D. XXXIII.

Formicone comedia di Publio Philippo Mantovano, con somma diligenza corretta & nuovamente stampata. In Vinegia per Franco Bindoni & Mapheo Pasini compagni. Nel anno MDXXXVII.

Edizioni

ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 2006.

ID., *Vita Nova*, Introduzione, revisione del testo e commento di Stefano Carrai, Milano, BUR, 2011.

APULEIO, *Le Metamorfosi o l'Asino d'oro*, Testo latino a fronte, a cura di Lara Nicolini, Milano, Rizzoli BUR, 2008.

ARETINO, PIETRO, *La cortigiana - Opera nova – Pronostico- Testamento dell'elefante – Farza*, a cura di Angelo Romano, *Introduzione* di Giovanni Aquilecchia, Milano, BUR, 2008.

ARIOSTO, LUDOVICO, *Commedie. Volume secondo: Il Negromante. Prima redazione – Il Negromante. Seconda redazione – La Lena – I studenti*, a cura di Aldo Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1962.

ID., *Commedie I. La Cassaria – I suppositi (in prosa)*, a cura di Luigina Stefani, Perugia, Morlacchi Editore, 2007.

ID., *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, con in appendice *Le trame e i personaggi principali*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1992.

BARZIZZAE, ANTONII, *Comedia Cauteriaria*, in *Teatro Goliardico dell'Umanesimo*, a cura di Vito Pandolfi e Erminia Artese. Traduzioni dal latino di Erminia Artese, Milano, Lerici editori, 1965, pp. 443-549.

Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana, a cura di Francesco Zambon, con la collaborazione di Roberta Capelli, Silvia Cocco, Claudia Cremonini, Manuela Sanson e Massimo Villa, Milano, Bompiani, 2018.

BIBBIENA, *La Calandria*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 2008.

BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1987.

BOIARDO, MATTEO MARIA, *L'inamoramento de Orlando*, Edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

ID., *L'Orlando innamorato*, a cura di Andrea Canova, Milano, Rizzoli BUR, 2014.

ID., *Orlando innamorato*, a cura di Aldo Scaglione, Torino, Utet, 1969, 2 voll.

ID., *Tarocchi*, a cura di Simona Foà, Roma, Salerno editrice, 1993.

BRUNO, GIORDANO, *Candelaio*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Einaudi, 2007.

CHAUCER, GEOFFREY, *The Canterbury Tales*, in ID., *Opere*, a cura di Pietro Boiani, Traduzione di Vincenzo La Gioia, Note di Emilia Di Rocco, Torino, Einaudi, 2000, vol. II.

[CORNAZANI, ANTONII], *Fraudiphila*, a cura di Stefano Pittaluga, Genova, Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1980.

DA CORREGGIO, NICCOLÒ, *Cefalo – Psiche – Silva – Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.

DAL CARRETTO, GALEOTTO, *Tempio d'Amore*, Introduzione di Franca Magnani, Edizione critica a cura di Cristina Caramaschi, Roma, La Fenice, 1997.

DEL CARRETTO, GALEOTTO, *Li sei contenti*, a cura di Maria Luisa Doglio, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1985.

ID., *Li sei contenti e la Sofonisba*, a cura di Mauda Bregoli-Russo, Madrid, Jose Porrua Turanzas, 1982.

DAL CARRETTO, GALEOTTO, *Noze de Psiche e Cupidine*, in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983, pp. 611-725.

De Cerdone, in *Teatro goliardico dell'umanesimo*, a cura di Vito Pandolfi e Erminia Artese, Introduzione di Vito Pandolfi, Milano, Lerici editore, 1965, pp. 2-29.

FRANCO, NICCOLÒ, *Dialogi piacevoli*, a cura di Franco Pignatti, Roma, Vecchiarelli, 2003.

ID., *Priapea* in IL VENDEMMIATORE, *poemetto in ottava rima di Luigi Tansillo e la PRIAPEA, sonetti lussuriosi-satirici di Niccolò Franco*, Pe-King, regnante Kien-Long nel XVIII secolo (i.e. Parigi, J.C.Molini, 1970).

La commedia Ardelia, Edizione, Introduzione e commento a cura di Annalisa Agrati, Pisa, Pacini editore, 1994.

La Veniexiana. Commedia di anonimo veneziano del Cinquecento, Testo critico, tradotto ed annotato, a cura di Giorgio Padoan, Editrice Antenore, Padova, 1974.

MACHIAVELLI, NICCOLÒ, *Clizia – Andria - Dialogo intorno alla nostra lingua*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, BUR, 2008.

ID., *Mandragola*, a cura di Pasquale Stoppelli, Milano, Mondadori, 2006.

MANTOVANO, PUBLIO FILIPPO, *Formicone*, a cura di Daniele Lucchini, Mantova, Finisterrae, 2012.

ID., *Formicone*, Edizione critica a cura di Luigina Stefani, Ferrara, Bovolenta, 1980.

PARMENSIS, UGOLINI, *Philogenia*, in *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, a cura di Vito Pandolfi e Erminia Artese. Traduzioni dal latino di Erminia Artese, Milano, Lerici editori, 1965, pp. 172-285.

PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1996.

PETRONIO ARBITRO, *Il Satiricon*, Testo latino e versione di Antonio Marzullo e Mario Bonaria, Bologna, Zanichelli, 1967.

PLAUTO TITO MACCIO, *Amphitruo – Asinaria – Aulularia – Bacchides*, Testo latino a fronte, Cura e traduzione di Ettore Paratore, Roma, Newton, 1992.

ID., *Le commedie. Volume quinto: Rudens – Stichus – Trinummus – Truculentus – Vidularia*, A cura di Ettore Paratore, Testo latino a fronte, Roma, Newton, 2004.

ID., *I menecmi [Menaechmi]*, Introduzione di Cesare Questa, Traduzione di Mario Scàndola, Testo latino a fronte, Milano, Rizzoli, 1994.

ID., *Le commedie. Volume secondo (Epidicus – Bacchides – Mostellaria – Menaechmi – Miles Gloriosus – Mercator – Pseudolus)*, a cura di Giuseppe Augello, Torino, UTET, 1982.

Poeti del Dolce Stilnovo, a cura di Mario Marti, Le Monnier, 1969.

POLIZIANO, ANGELO, *Stanze – Orfeo – Rime*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 2007.

RUZANTE, *Betia*, in ID., *Teatro*, Prima edizione completa. Testo, traduzione a fronte e note a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967, pp. 143-509.

TERENZIO AFRO PUBLIO, *Le Commedie. Volume II: Phormio – Heycra – Adelphoe*, Introduzione e traduzioni di Ferruccio Bertini e Vico Milano, Milano, Garzanti, 2001.

SACCHETTI, FRANCO, *Il trecentonovelle*, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1970.

ID., *Il trecentonovelle*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno Editrice, 1996.

ID., *Il trecentonovelle*, a cura di Davide Puccini, Torino, UTET, 2004.

Teatro goliardico dell'umanesimo, a cura di Vito Pandolfi e Erminia Artese, Introduzione di Vito Pandolfi, Milano, Lerici editore, 1965.

Teatro umanistico, a cura Alessandro Perosa, Milano, Nuova Accademia editrice, 1965.

Tre commedie fiorentine del primo Cinquecento: Amicitia e Due felici rivali di Jacopo Nardi; Iustitia di Eufrosino Bonini, a cura di Luigina Stefani, Ferrara-Roma, Gabriele Corbo Editore, 1986.

Studi

ACOCELLA, MARIANTONIETTA, *L'asino d'oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Ravenna, Longo, 2001.

ALONGE, ROBERTO – PERRELLI, FRANCO, *Storia dello spettacolo*, con la collaborazione di Alessandro Pontremoli, Elena Randi, Claudio Longhi, Armando Petrini, Torino, UTET universitaria, 2016.

APOLLONIO, MARIO, *Alle origini della commedia*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di Raimondo Guarino, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 255-68.

ATTOLINI, GIOVANNI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

AURIGEMMA, MARCELLO, *Il «Timone» di M. M. Boiardo*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo (Scandiano – Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), a cura di Giuseppe Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 29-60.

ID., *L'umanista Mario Equicola di Alvito*, in *L'umanesimo in Ciociaria e Domizio Palladio Sorano*, Atti del seminario di studi (Sora, 9-10 dicembre 1978), Sora, Centro di studi sorani Vincenzo Patriarca, 1979, pp. 39-59.

BALDACCHINI, LORENZO, *Cinquecentina*, Roma, Associazione italiana delle biblioteche, 2003.

BALDI, CATERINA, *I Tarocchi di Boiardo nella cultura rinascimentale*, in «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXI, 2008, 3, pp. 77-108.

BAUSI, FRANCESCO, *La rabbia e l'orgoglio. Machiavelli personaggio della Mandragola*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di Maria Cristina Figorilli e Daniele Vianello, con la collaborazione di Rossella Agosto e Stefania Giovanna Mallamaci, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 94-107.

ID., *Machiavelli*, Roma, Salerno Editrice, 2005.

ID., *Machiavelli e la commedia fiorentina del primo Cinquecento*, in *Il teatro di Machiavelli*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e Anna Maria Cabrini, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 1-20.

BAUSI, FRANCESCO – MARTELLI, MARIO, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 2010.

BENEDETTI, STEFANO, *La Cebetis tabula e Giovan Battista Pio tra «vocabuli exquisiti» e curiositas erudita*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, De Luca Editori d'arte, Roma, 2004, pp. 183-207.

ID., *Un parnaso in versi di primo Cinquecento: la rassegna dei poeti di Galeotto del Carretto*, in «Letteratura italiana e utopia. Annali del dipartimento di Italianistica, Università La Sapienza, Roma», II, 1995, 151-76.

BENZONI, GINO, *Federico II Gonzaga, duca di Mantova e marchese di Monferrato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 45, 1995, pp. 710-22.

BERTELLI, SERGIO, *Mantova*, in *I Gonzaga e l'impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, con la collaborazione di Simona Brunetti e Licia Mari, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 1-27.

BERTOLOTTI, ANTONINO, *Varietà archivistiche e bibliografiche*, in «Il bibliofilo», IX, 5, 1888, pp. 70-73.

BERTONI, GIULIO, *La Biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher, 1903.

BESUTTI, PAOLA, «*Forse che si forse che no*» in musica: frottole e reminiscenze, in «*Forse che si forse che no*». Gabriele D'Annunzio a Mantova, Atti del convegno di studi nel primo centenario della pubblicazione del romanzo (Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 24 aprile 2010), a cura di Rodolfo Signorini, Firenze, Olschki, 2011, pp. 67-92.

BOCCARDI STORONI, PAOLA, *Cupido e Psiche tra mito e fiaba*, Palermo, Sellerio editore, 1984.

BONOLDI, LORENZO, *Isabella d'Este. La signora del Rinascimento*, Rimini, Guaraldi, 2015.

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

BOSISIO, MATTEO, *Il teatro di corte pre-classicista: geografia e storia, opere e ricezione*, Tesi di dottorato, ciclo XXVII, a.a. 2013-14, Università degli Studi di Milano.

ID., *Interpretazioni e riuso di Boccaccio all'interno del teatro volgare del Quattrocento*, in «Helitropia», 2013, pp. 65-80.

BREGOLI-RUSSO, MAUDA, *Matteo Maria Boiardo e Niccolò da Correggio*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano – Modena – Reggio Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, 2 voll., Padova, Antenore, 1998, vol. I, pp. 481-87.

EAD., *Teatro dei Gonzaga al tempo di Isabella d'Este*, Peter Lang, New York ecc., 1997.

BUCCHIONI, UMBERTO, *Terenzio nel Rinascimento*, Rocca San Casciano, Licino Cappelli editore, 1911.

CALENDOLI, GIOVANNI, *L'Orfeo e altre letture teatrali. Con il testo del Formicone di Publio Filippo Mantovano*, Roma, Le Maschere, 1959.

ID., *L'Orfeo e altre letture teatrali. Con il testo del Formicone di Publio Filippo Mantovano*, Roma, Edizioni della medusa, 1969.

CALITTI, FLORIANA – CASADEI, ALBERTO – FERRETTI, FRANCESCO – FIGORILLI, MARIA CRISTINA – RUGGIERO, RAFFAELE, *Il primo Cinquecento (1500-1540)*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica ed organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, pp. 1-28.

CANDIDO, IGOR, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Ravenna, Longo Editore, 2014.

CASSIANI, CHIARA, *Boccaccio e le favole dei poeti. A proposito dell'Introduzione alla quarta giornata*, in «Filologia antica e moderna», XXII-XXIII, 39-40, 2012-13, pp. 163-172.

EAD., *Il linguaggio degli animali e la letteratura del Cinquecento*, in *Bestie, filosofi e altri animali*, a cura di Felice Cimatti, Stefano Gensini, Sandra Plastina, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 161-79.

CAVICCHI, CAMILLA, *D'Alcune musiche sul tema di Amore e Psiche nel Cinquecento*, in *Psyché à la Renaissance. Actes du LII^E Colloque International d'Etudes Humanistes (29 Juin – 2 Juillet 2009)*, organisé par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance et le Centre des Monuments Nationaux, Textes réunis et édites par M. Bélime-Droguet, V. Gély, L. Mailho – Daboussi et P. Vendrix, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 159-78.

CAVICCHIOLI, SONIA, *La ripresa del mito in età neoclassica e romantica in La favola di Amore e Psiche. Il mito nell'arte dall'antichità a Canova*, a cura di Maria Grazia Bernardini, con la collaborazione di Marina Mattei per la sezione archeologica, Roma, «L'erma» di Bretschneider, 2012, pp. 97-106.

CITATI, PIETRO, *La luce nella notte*, in «Materiali e discussioni per l'analisi di testi classici», 1990, 25.

CONTE, GIAN BIAGIO, *Letteratura latina. Età imperiale*, Firenze, Le Monnier, 2002.

COPPINI, DONATELLA, *Amore e Psiche: presenze umanistiche*, in *Psyché à la Renaissance. Actes du LII^E Colloque International d'Etudes Humanistes (29 Juin – 2 Juillet 2009)*, organisé par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance et le Centre des Monuments Nationaux, Textes réunis et édites par M. Bélime-Droguet, V. Gély, L. Mailho – Daboussi et P. Vendrix, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 41-59.

COPPO, ANNA MARIA, *Spettacoli alla corte di Ercole I*, in «Pubblicazioni dell'Università del Sacro Cuore. Contributi dell'istituto di Filologia moderna», 1, 1968, pp. 30-59.

CRUCIANI, FABRIZIO, *Il teatro e la festa in Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 31-52.

ID., *Le feste per Isabella d'Este Gonzaga a Roma nel 1514-15* in «Teatro e storia», 2, 1987.

CRUCIANI, FABRIZIO – FALLETTI, CLELIA – RUFFINI, FRANCO, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, in «Teatro e Storia», 16, 1994, pp. 131-217.

D'ANCONA, ALESSANDRO, *Origini del teatro italiano. Libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, 2 voll., Torino, Loescher, 1891 (Roma, Bardi editore, 1971).

DAVARI, STEFANO, *Notizie storiche intorno allo studio pubblico ed ai maestri del secolo XV e XVI che tennero scuola in Mantova tratte dall'Archivio storico dei Gonzaga*, Mantova, Stabilimento Tipografico Eredi Segna, 1876.

DI FRANCIA, LETTERIO, *Storia dei generi letterari. Novellistica*, 2 voll., Milano, Vallardi, 1924.

DIONISOTTI, CARLO, *Fortuna e sfortuna di Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo (Scandiano – Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), a cura di Giuseppe Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 221-41.

ID., *Gli Umanisti e il volgare tra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968.

ID., *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 103-44.

DOGLIO, FEDERICO, *Il teatro in latino nel Cinquecento*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Atti di convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 163-96.

ECO, UMBERTO, *Ironia intertestuale e livelli di lettura* in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 227-52.

ESCOBAR BORREGO, FRANCISCO JAVIER, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002.

FACCIOLI, EMILIO, (a cura di), *Le lettere. Volume II (L'esperienza umanistica. L'età isabelliana. Autunno del Rinascimento mantovano)*, 1962, Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova (fa parte di *Mantova: la storia, le lettere, le arti*, 9 voll., Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova, 1958-65).

FALLETTI, CLELIA, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di Raimondo Guarino, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 121-63.

FERRONI, GIULIO, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008.

ID., *Commedia*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2011.

ID., *Il teatro e la corte*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 177-98.

ID., *Vitalità della commedia nel Rinascimento dei moderni*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di Maria Cristina Figorilli e Daniele Vianello, con la collaborazione di Rossella Agosto e Stefania Giovanna Mallamaci, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 3-7.

FIGORILLI, MARIA CRISTINA, *Prefazione a La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di Ead. e Daniele Vianello, con la collaborazione di Rossella Agosto e Stefania Giovanna Mallamaci, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. IX-XI.

EAD., *Sul teatro di Machiavelli nelle commedie di Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca*, in «Filologia Antica e Moderna», XXII-XXIII, 2012-13, 39-40, pp. 173-96.

FOÀ, SIMONA, *Sui Tarocchi di Matteo Maria Boiardo* in *Il Boiardo e il mondo estense del Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano – Modena – Reggio Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, 2 voll., Padova, Antenore, 1998, vol. II, pp. 755-68.

FUMAGALLI, EDOARDO, *Amore e Psiche in centri padani. A proposito del volgarizzamento del Boiardo*, in «Fontes», 2000, 3 / 5-6, pp. 73-82.

ID., *Boiardo e Apuleio. Osservazioni sulle prime edizioni del volgarizzamento dell'Asino d'oro*, in «Italia medioevale e umanistica», 2008, 49, pp. 233-86.

ID., *La «Cronica del Monferrato» di Galeotto Del Carretto*, in «Aevum», 52, 1978, pp. 391-425.

ID., *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro». Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'Umanesimo*, Padova, Antenore, 1988.

GAIDANO, CAMILLO, *Una commedia poco nota di Galeotto Del Carretto*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», 1897, 29, pp. 368-76.

GAISSER, JULIA HAIG, *The fortunes of Apuleius and The golden ass. A study in transmission and reception*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2008.

GALLICO, CLAUDIO, *A Mantova il Rinascimento della musica italiana*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di Rodolfo Signorini, con la collaborazione di Daniela Sogliani, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2006, pp. 266-71.

ID., *Appunti sulla musica all'epoca di Isabella*, in *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, a cura di Daniele Bini, Modena, Il Bulino, 2001.

ID., «*Forse che sì forse che no*» fra poesia e musica, Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova, 1960.

GARBERO ZORZI, ELVIRA, *La festa cerimoniale nel Rinascimento. L'ingresso trionfale e il banchetto d'onore*, in *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di Ead. e Sergio Romagnoli, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 63-80.

GARDNER, EDMUND GARRATT, *Dukes and Poets in Ferrara. A study in the poetry, religion and politics of the fifteenth and early sixteenth centuries*, London, Archibald Constable & co. LTD, 1904.

GARIN, EUGENIO, *Guarino Veronese e la cultura a Ferrara in Ritratti di umanisti*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 69-106.

GÈLY, VÉRONIQUE, *L'invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de la Fontaine*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006.

GENNARI, ALDO, *Il teatro di Ferrara. Cenni storici*, Ferrara, Antonio Taddei e figli, 1883.

GIOVANARDI, CLAUDIO – TRIFONE, PIETRO, *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino, 2015.

GIRELLI, GIOVANNI, *Rime e lettere inedite di Galeotto del Carretto e lettere di Isabella d'Este Gonzaga*. Ricordo di nozze Amosso-Bona, Torino, Tipografia Bona, 1886.

GRITTI, VALENTINA, *Per una lettura teatrale dell'Orlando Innamorato*, in *Il Boiardo e il mondo estense del Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano – Modena – Reggio Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, 2 voll., Padova, Antenore, 1998, vol. I, pp. 371-85.

GUARINO, RAIMONDO, *Gli umanisti e il teatro a Venezia nel Quattrocento. Scritture, ambienti, visioni*, in «Teatro e storia», 2, 1987, pp. 135-66.

GUASTELLA, GIANNI, *Plauto e Terenzio in volgare (1486-1530)*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di Maria Cristina Figorilli e Daniele Vianello, con la collaborazione di Rossella Agosto e Stefania Giovanna Mallamaci, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 36-47.

IOTTI, ROBERTA, *Isabella d'Este in Isabella d'Este, la prima donna del Rinascimento*, a cura di Daniele Bini, Modena, Artiglio editore, 2001, pp. 9-20.

KOLSKY, STEPHEN, Mario Equicola. *The real courtier*, Genève, Librairie Droz S.A., 1991.

LIPANI, DOMENICO GIUSEPPE, *La lingua letteraria di Guarino Veronese e la cultura teatrale a Ferrara nella prima metà del XV secolo* in «Annali Online di Ferrara – Lettere», 2, 225/56, 2009.

ID., *Lo spettacolo sacro a Ferrara nel Quattrocento e i legami con la tradizione fiorentina*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», VII, 2, 218/31, 2012.

ID., *Teatro e immaginario figurativo. Ercole de' Roberti e lo spettacolo sacro a Ferrara*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», 2, 256-78, 2010.

LIVINI, ANDREA, *La lectura petronii nel Medioevo e nel Rinascimento: indagine sull'evoluzione del genere satirico dal tardo antico all'Età Moderna*, in *La réception de l'ancien roman de la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique. Actes du colloque de Tours, 20-22 octobre 2011*. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2015, pp. 257-65.

LUZIO, ALESSANDRO, *Isabella d'Este e Francesco Gonzaga promessi sposi*, Milano, Tipografia editrice L. F. Cogliati, 1908.

ID., *L'Archivio Gonzaga di Mantova. La corrispondenza familiare, amministrativa e diplomatica dei Gonzaga*, Mantova, Accademia nazionale virgiliana, 1993 (Mondadori, 1922).

LUZIO, ALESSANDRO – RENIER, RODOLFO, *Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga ai tempi d'Isabella d'Este*, Roma, Tipografia della Camera dei deputati, 1891.

LUZIO, ALESSANDRO – RENIER, RODOLFO, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di Simone Albonico, Introduzione di Giovanni Agosti, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005.

MALACARNE, GIANCARLO, *Il segno di Isabella. Stemmi, motti, imprese in Isabella d'Este la prima donna del Rinascimento*, a cura di Daniele Bini, Modena, Il bulino, 2001, pp. 185-201.

MALLAMACI, STEFANIA GIOVANNA, “*Metamorfosi*” a confronto. *Il Formicone: una riscrittura di Apuleio nella commedia di primo Cinquecento*, in corso di pubblicazione in *Le forme del comico*, Atti del XXI Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Firenze, 6-9 settembre 2017), Roma, Adi editore.

EAD., *Nel laboratorio teatrale padano: il Formicone di Publio Filippo Mantovano in La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di Maria Cristina Figorilli e Daniele Vianello, con la collaborazione di Rossella Agosto e Stefania Giovanna Mallamaci, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 60-70.

MANACORDA, GIUSEPPE, *Galeotto del Carretto poeta lirico e drammatico monferrino (14...-1530)*, Torino, Carlo Clausen, «Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino», serie II, tomo XLIX, 1899, pp. 47-125.

MANTERO, TERESA, *Amore e Psiche. Struttura di una “fiaba di magia”*, Genova, Università di Genova. Istituto di Filologia classica e medievale, 1973.

MAROTTI, FERRUCCIO, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974.

MATTIACCI, SILVIA, *Introduzione a APULEIO, Le novelle dell'adulterio (Metamorfosi IX)*, Firenze, Le Lettere, 2003.

MICOCCI, CLAUDIA, *La presenza della tradizione classica nell'Orlando Innamorato*, in *Il Boiardo e il mondo estense del Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano – Modena – Reggio Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, 2 voll., Padova, Antenore, 1998, vol. I, pp. 43-61.

MINUTELLI, MARZIA, *Lieti eventi in casa Gonzaga. Tre lettere di Floriano Dolfo a Francesco IV e a Isabella d'Este*, in «Annali della Scuola Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», XXII, 2, III, 1992, pp. 431-79.

EAD., *Poesia e teatro di Galeotto del Carretto. Riflessioni a margine al carteggio con Isabella d'Este*, in «Nuova rivista di Letteratura italiana», VII, 1-2, 2004, pp. 123-78.

MIROLLA, MIRIAM, *Amore e Psiche. Storyboard di un mito*, Milano, Electa, 2008.

MOLINARI, CESARE, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

NIGRO, SALVATORE, *Le brache di San Grifone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

ORDINE, NUCCIO, *Contro il Vangelo armato. Giordano Bruno, Ronsard e la religione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007.

ID., *Giovan Francesco Valier, homme de lettres et espion au service de François I^{er}*, in *La circulation des hommes et des œuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne (Unité de recherche associée au C.N.R.S.) - Université de la Sorbonne nouvelle, 1992, pp. 225-245.

ID., *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio, 2003.

ID., *Le Sei giornate: struttura del dialogo e parodia della trattatistica sul comportamento*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del convegno di Roma -Viterbo - Arezzo (28 settembre – 1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Salerno editrice, 1995, tomo II, pp. 673-716.

ID., *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996.

ID., *Vittoria Colonna nell'Orlando furioso*, in «Studi e problemi di critica testuale», 1991, pp. 53-92.

PADOAN, GIORGIO, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1996.

ID., *Primi momenti dell'espressivismo linguistico nel teatro del Rinascimento in L'espressionismo linguistico nella letteratura italiana (Atti del convegno sul tema, Roma, 16-18 gennaio 1984)*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1985, pp. 99-119.

PARATORE, ETTORE, *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel Cinquecento*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Atti di convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 9-95.

PARI, VERONICA, *Il trionfo di Borso d'Este in Reggio Emilia nel 1453 e l'immaginario trionfale nella Ferrara del '400* in «Teatro e storia», 26, IX, 2005.

PIERI, MARZIA, *Dal teatro di corte alla commedia dell'arte*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Volume II: Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 794-848.

EAD., *Festa profana e riscoperta del teatro classico nel Quattrocento*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Volume I: Dalle origini al Quattrocento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 974-85.

EAD., *Fra scrittura e scena: la cinquecentesca teatrale*, in *Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 19-21 maggio 1988*, a cura di Emanuela Cresti, Nicoletta Maraschio, Luca Toschi, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 245-67.

EAD., *Identikit della commedia cinquecentesca*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di Maria Cristina Figorilli e Daniele Vianello, con la collaborazione di Rossella Agosto e Stefania Giovanna Mallamaci, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 48-59.

EAD., *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

EAD., *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana editrice, 1983.

EAD., *Spettacolo di corte e spettacolo di accademia nell'Italia cinquecentesca*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi, Prefazione di Giulio Ferroni, Introduzione di Gian Mario Anselmi, Avellino, Sinestesie, 2015, pp. 51-66.

PIGNATTI, FRANCO, *Franco, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 50, 1998, pp. 202-06.

PISTILLI, GINO, *Guarini, Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 60, 2003, pp. 339-45.

RENIER, RODOLFO, *Saggio di rime inedite di Galeotto Del Carretto*, in «Giornale storico della letteratura italiana», III, 1885, pp. 231-52.

RAIMONDI, EZIO, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna, Zuffi Editore, 1950.

RAJINA, PIO, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1900.

RAGNI, EUGENIO, *Il «Lucio Apulegio Volgare» in Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969, a cura di Giuseppe Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 427-36.

REICHENBACH, GIULIO, *L'Orlando Innamorato di M. M. Boiardo*, Firenze, La Nuova Italia, 1936.

RENIER, RODOLFO, *Tarocchi di Matteo Maria Boiardo*, in *Studi su Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1894, pp. 229-59.

RICCIARDI, ROBERTO, *Del Carretto, Galeotto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 36, 1988, pp. 415-19.

ID., *Cosmico, Niccolò Lelio*, in *Dizionario Biografico Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 30, 1984, pp. 72-77.

ROBIN, ANNE, “*Li sei contenti*” de *Galeotto del Carretto (1499-1500?)*. *Une expérience dramaturgique originale*, in «*Revue des études italiennes*», 2009, 55, 1-2, pp. 3-20.

RONCONI, ALESSANDRO, *Prologhi plautini e prologhi terenziani nella commedia italiana del '500 in Il teatro classico italiano nel '500*. Atti di convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 197-217.

ROSSI, VITTORIO, *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1973 (Vallardi, 1933).

ROSSO, PAOLO, *Comico e rappresentazione della società nelle commedie universitarie “pavesi”*, in *Comico e tragico nel teatro umanistico*, a cura di Stefano Pittaluga e Paolo Viti, Milano, Ledizioni, 2016, pp. 35-63.

ID., *Tradizione testuale ed aree di diffusione della Cauteriarica di Antonio Barzizza*, in «*Humanistica Lovaniensia*», 53, 2004, pp. 1-92.

RUFFINI, FRANCO, *Commedia e festa nel Rinascimento: La Calandria alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986.

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

SALOMONI, DAVID, *Le scuole di una comunità emiliana nel Rinascimento tra religione e politica. Il caso di Novellara*, in «Educazione. Giornale di pedagogia critica», V, 2, 2016, pp. 17-42.

SANESI, IRENEO, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1911.

SCRIVANO, RICCARDO, *Avventure dell'Asino d'oro nel Rinascimento*, in ID., *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori Editore, 1993, pp. 81-102.

ID., *Dalla letteratura al teatro: Galeotto del Carretto*, in ID., *Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori, 1993, pp. 181-92.

STEWART, PAMELA D., *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986.

STÄUBLE, ANTONIO, *La brigata del «Decameron» come pubblico teatrale*, in «Studi sul Boccaccio», 9, 1975-76, pp. 103-17.

ID., *La commedia umanistica*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di Raimondo Guarino, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 169-93.

ID., *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.

ID., *Tipologia dei prologhi nelle commedie del Cinquecento*, in «Lettere Italiane», LXIII, 2011, 1, pp. 3-34.

STEFANI, LUIGINA, *Coordinate orizzontali nel teatro comico del primo Cinquecento* in «Belfagor», XXXVI, 1981, 1.

EAD., *Sui volgarizzamenti plautini a Ferrara e a Mantova nel tardo Quattrocento*, in «Paragone Letteratura», XXX, 358, 1979, pp. 61-75.

STOPPELLI, PASQUALE, *Considerazioni di un editore delle commedie di Machiavelli*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di Maria Cristina Figorilli e Daniele Vianello, con la

collaborazione di Rossella Agosto e Stefania Giovanna Mallamaci, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 84-93.

ID., *Mandragola*, in *Machiavelli: enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014, vol. II: I-Z, pp. 118-31.

TATEO, FRANCESCO, *Anima e animus: dalla Psiche del Boccaccio all'etica del Rinascimento*, in *Psyché à la Renaissance*, Actes du LII^E Colloque International d'Etudes Humanistes (29 Juin – 2 Juillet 2009), organisé par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance et le Centre des Monuments Nationaux, Textes réunis et édites par M. Bélime-Droguet, V. Gély, L. Mailho – Daboussi et P. Vendrix, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 33-40.

TESTAVERDE, ANNA MARIA, *Il teatro del Cinquecento*, in *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, a cura di Luigi Allegri, Roma, Carocci, 2017, pp. 99-128.

TISSONI BENVENUTI, ANTONIA, *Le armi e le lettere nell'educazione del signore nelle corti padane del Quattrocento*, Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, «Temps modernes», T. 99, 1987, n. 1, pp. 435-46.

EAD., *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padova, Antenore, 1986.

EAD., *Introduzione a GALEOTTO DAL CARRETTO, Commedia de Timon Greco e Noze de Psiche e Cupidine*, in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di Antonia Tisconi Benvenuti e Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983, pp. 559-567.

EAD., *Introduzione a Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di Antonia Tisconi-Benvenuti e Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983.

EAD., *Quattrocento settentrionale*, Bari, Laterza, 1972.

TORELLI, PIETRO, *L'Archivio Gonzaga di Mantova*, Arnaldo Forni editore, Sala Bolognese, 1988 (Mondadori, 1920).

TROVATO, PAOLO, *Norma o norme? Qualche sondaggio sull'italiano letterario del Cinquecento*, in *Modello, regola ordine. Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, a cura di Hélène Miesse e Gianluca Valenti, Presses Universitaires, 2018 (uncorrected proofs).

TURBA, GIUSEPPE, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, in «Rinascimento», II, 11, 1971, pp. 95-169.

USSIA, SALVATORE, *Amore innamorato. Riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche. Secoli XV-XVII*, Vercelli, Mercurio, 2001.

VENTURA, LEANDRO, *Isabella d'Este. Committenza e collezionismo*, in *Isabella d'Este la prima donna del Rinascimento*, a cura di Daniele Bini, Modena, Il bulino, 2001, pp. 85-107.

VERONESI, MANUELA, *Vittorino da Feltre e l'insegnamento*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di Patrizia Castelli, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1998, pp. 157-63.

VESCOVO, PIERMARIO, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015.

ID., *Figurando una historia. Della «teatralità» o «teatrabilità» del Decameron*, in «Quaderns d'Italia», 2009, 14, pp. 49-76.

ID., *Il teatro del Rinascimento. Il mito e la favola cortigiana*, in *Il mito nella letteratura italiana* (opera diretta da Pietro Gibellini). I. *Dal medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 535-51.

ID., «Oggi d'i nostri mimi senza vergogna serà pubblicato». *Noterella per la Veniexiana*, in *Lingua, letteratura e umanità. Studio offerti dagli amici ad Antonio Daniele*, a cura di Vittorio Formentin, Silvia Contarini, Francesco Rognoni, Milena Romero Allué, Rodolfo Zucco, Padova, Cleup, 2016, pp. 167-77.

VILLA, ALESSANDRA, *Istruire e rappresentare Isabella d'Este. Il libro De natura de amore di Mario Equicola*, Maria Pacini Fozzi Editore, Lucca, 2006.

VILLORESI, MARCO, *Brevi note e qualche considerazione sul teatro classico al tempo del Boiardo*, in *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena. Atti di convegno* (Scandiano, 15-16 maggio 2009), a cura di Giuseppe Anceschi e William Spaggiari, Novara, Interlinea, 2010, pp. 13-27.

ID., *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1994.

ZORZI, LUDOVICO, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

WESTON, INEZ LESLEY, *Francesco II Gonzaga and Isabella d'Este: New Perspectives on Music and Art at the mantuan court, 1484-1519*, B.A. thesis, Master of arts, University of Victoria, 2011.