

Interpretazioni e riuso di Boccaccio all'interno del teatro volgare del Quattrocento

Il folto e magmatico patrimonio di testi teatrali volgari del XV secolo ci testimonia una stagione di complessa elaborazione, di sperimentalismo metrico, linguistico e compositivo, sempre da collimare con le richieste cortigiane.¹ È, infatti, il bisogno da parte del potere politico di legittimarsi e gareggiare con le corti più vicine a favorire la nascita di pratiche teatrali ben strutturate e assidue. Una prima indagine più approfondita rivela che non si può parlare propriamente di un'esperienza unitaria, bensì policentrica: ogni corte promuove, con peculiarità proprie, tipologie di rappresentazioni diverse, più attente all'allestimento dei volgarizzamenti (Ferrara), o all'impianto encomiastico e didascalico (farse napoletane), all'aspetto antiquario (Mantova e Milano), oppure alle egloghe rappresentative e alle favole allegoriche (Urbino, Bologna e, in parte anche Milano). I continui contatti tra le corti, le rivalità competitive, la necessità di elogio e celebrazione, una lingua e *forma mentis* simili costituiscono, invece, elementi centripeti significativi, che ci permettono di individuare almeno tre fasi evolutive comuni: la prima, negli anni Settanta, è contraddistinta da testi mitologici semplici e brevi come l'urbinate *Amore al tempo della pudicizia* (1474) e la bolognese *Fabula de Cefalo e Procris* di Tommaso Beccadelli (1475); la seconda è resa più ricca e variegata, grazie alla spinta impressa dai numerosi volgarizzamenti di ambito ferrarese (es. *Menechini*, 1486; *Orphei Tragoedia*, 1480–87 e il *Timone* boiardesco del 1491), mentre l'ultima — dalla fine degli anni Ottanta sino all'inizio del XVI secolo — palesa il tentativo di ricercare una via alternativa. Quindi, vediamo recuperare il modello tragico greco con Galeotto del Carretto (*Sofonisba*, Mantova, 1502) e plautino per merito di Publio Filippo Mantovano (*Formicone*, 1503), riadattare sulle scene i poemetti didattici me-

¹ Sul teatro del Quattrocento si vedano i contributi complessivi di D'Ancona (1891); Ferrone (1996: 955–92); Padoan (1996: 1–26); Pieri (1989); Rinaldi (1990: 544–72) e Tissoni Benvenuti (1972: §§102–06). Rimane imprescindibile l'antologia curata da Tissoni Benvenuti e Mussini Sacchi (1983).

dioevali (*Tempio d'amore* di Galeotto del Carretto, 1495), rivisitare con disinvoltura le fonti latine (*Stico*, Venezia, 1512), legare la *fictio* alla storia politica locale (*Eutichia* di Nicola Grasso, Urbino, 1513) o riscrivere le sacre rappresentazioni in senso umanistico (*Comedia di Iacob e Ioseph* di Pandolfo Collenuccio, Ferrara, 1504).

Ma la novità più ragguardevole è costituita, negli anni Novanta, a partire dal singolare riuso della produzione di Boccaccio. Le opere coinvolte — la *Virginia* di Bernardo Accolti (Siena, 1493), la *Comedia di Danae* di Baldassar Taccone (Milano, 1496), la *Panfila* di Antonio Cammelli detto il 'Pistoia' (Ferrara, 1499) e *Li sei contenti* di Galeotto del Carretto (Mantova, 1499) — sono realizzate in un periodo ravvicinato e per un pubblico eterogeneo.² Ognuna di queste rappresentazioni certifica un modo differente di intendere la fonte boccacciana e di saperla reinterpretare a seconda della materia narrata e degli effetti ricercati: la *Virginia* viene esemplata in base alla novella di Giletta di Nerbona (III.9); la *Comedia di Danae* rielabora la nota vicenda mitologica partendo dalle *Genealogie deorum gentilium* (II.32–33); la *Panfila* si rifà all'infelice storia di Ghismonda e Guiscardo (IV.1); mentre *Li sei contenti* attuano una *combinatio* che comprende le novelle delle giornate VII e VIII.

La celebrazione del VII centenario dalla nascita di Boccaccio ci invita a esaminare tali interconnessioni, utili a illuminare un capitolo della letteratura italiana ancora da approfondire e definire, nonché a valutare il peso del certaldese all'interno di questa eccentrica esperienza. Difatti il ruolo decisivo dello scrittore per il teatro cinquecentesco è stato da tempo ben scandagliato. In seguito agli studi di Nino Borsellino sulla "teatralità" del *Decameron* (1974: 1–33) si sono succeduti, senza mai affievolirsi, molteplici contributi dalle varie metodologie e impostazioni, concordi nel riconoscere l'opera quale modello capitale per la letteratura teatrale del Rinascimento. Mi limito qui a presentare un breve resoconto dei lavori più rilevanti: Antonio Stäuble (1975–76: 103–117 e 2009: 37–47) si è soffermato sia sulla struttura della brigata — che commenta e predispone le novelle — come pubblico teatrale *in nuce* sia su alcuni personaggi tipici del teatro cinquecentesco (pedanti e donne) già attivi in Boccaccio; Cesare Segre (1984: 15–26) ha sottolineato i punti di convergenza tra la narratologia e il teatro; Peter Stallybrass e Pamela Stewart (1991–92: 299–324 e 325–44) hanno individuato i debiti del teatro inglese verso il *Decameron*; Janet

² La *Comedia di Danae* e la *Panfila* si leggono, rispettivamente alle pagine 293–334 e 399–468, nel volume antologico citato; per le restanti rappresentazioni seguono le edizioni di Calise (1989) e Doglio (1985).

Smarr (2003: 1–10) ha ravvisato nel connubio tra Plauto e Boccaccio la spinta che ha favorito l'avvento della “commedia regolare”; invece, Alessandro Mongatti (2000: 27–46), Bianca Concolino Mancini Abram e Daria Perocco (2009: 13–21 e 23–36) hanno ricostruito i rapporti intertestuali del *Filosofo*, della *Calandria* e della *Clizia*, evidenziando l'imponente presenza di tecniche, *topoi* e artifici boccacciani.

Ora, se i drammaturghi del Cinquecento seguono una via generalmente univoca e sicura nell'interpretazione del *Decameron* (il cosiddetto Classicismo) — e che possiamo sintetizzare nella caratterizzazione dei personaggi, nella mimesi stilistico-linguistica, nella scelta della prosa e dei temi del gioco delle parti, della beffa, della contrapposizione ironica tra sacro e profano — quelli precedenti riattivano l'opera attingendo a codici più vasti e disomogenei. Il dato che emerge con maggior evidenza concerne il genere letterario medesimo, in quanto nel Cinquecento il *Decameron* viene sfruttato per la materia comica, ma nella *Panfila* è preso in considerazione per la valenza tragica.³ La *Virginia*, inoltre, è classificabile quale commedia solamente nell'accezione dantesca di passaggio da una situazione infelice a una lieta, poiché si poggia su una struttura composita da cui spicca un andamento drammatico.⁴ *Li sei contenti*, all'opposto, anticipano la prassi cinquecentesca, tuttavia si servono di elementi così eteroclitici (Sacchetti alle pp. 18 e 25; Masuccio Salernitano alle pp. 30 e 37; Petrarca in chiave parodica alle pp. 9–10 e le commedie umanistiche) da realizzare un prodotto letterario non compatto. E, infatti, all'interno di tali opere non assistiamo a una limpida armonia compositiva, anzi all'unione, per lo più paratattica, di tematiche discrepanti: risaltano, su tutti, i motivi della fortuna, del *tempus edax*, della critica alla corte e al tempo presente nella *Panfila* (V.185–91; I.71–94 e I.1–61) come pure le tirate moralistiche della *Virginia* (es. I.121–44; II.1–48).

Così è lecito avanzare le medesime conclusioni per la lingua e lo stile delle rappresentazioni prese in esame, partendo dalla constatazione che solo la commedia di Galeotto del Carretto è in prosa, mentre le altre tre opere sono in versi: Boccaccio è certamente imitato ne *Li sei contenti* a livello terminologico, al fine di integrare meglio le vicende comiche con la narrazione e il comportamento dei personaggi.⁵ Cammelli tende piuttosto

³ Sull'ambivalente ricezione del *Decameron*, in chiave di traduzioni e adattamenti, rinvio a Parma (2003: 203–70) e Poletti (2004: 101–39).

⁴ Si leggano, ad esempio, le riflessioni cariche di disperazione di Virginia-Giletta, dissonanti rispetto al testo imitato, a II.468–579 e III.1–40.

⁵ Vd. ad es. “sollazzarsi” a pp. 17, 18, 28, 33, 37, 43 con *Decameron* II.7.74 e VIII.9.69; “sfinimento” a p. 12 con VII.3.30; “renderete pan per fogazza e carne per cotal carne” a

a preservare il ritmo vivo e dialogato del racconto senza perdere la tensione della novella.⁶ Nella *Virginia* Accolti è incline a dilatare il dettato boccacciano, ampliando l'enfasi soprattutto nelle parti patetiche (cfr. V.89–98 con *Dec.* III.9.58). Ciò nondimeno la matrice decameroniana non è mai dominante, bensì sempre integrata con altri spunti formali: nella *Panfila* le scene di maggior tensione emotiva vengono smorzate rifacendosi alla tradizione lirica, oppure a quella più giovane del teatro volgare⁷; nella *Virginia*, poi, si susseguono ripetuti riferimenti classici (es. I.1–48), arditi riusi petrarcheschi (I.137) e richiami mitologici (IV.273–88 e V.17–24).⁸

p. 18 con V.10.19 e VIII.8.30; “ismania” a p. 21 con VIII.2.10; “cattivella” a p. 34 con I.1.53 e III.3.31; “capone” a p. 37 con VII.5.52; “tener mente” a p. 39 con VII.1.10. Si notino pure le numerose battute oscene, a partire dall'onomastica dei personaggi: Iulia “ha il nome conseguente agli effetti del caldo Iulio” (p. 9); Graziuolo si trova “ne la grazia” della padrona (p. 14); Mastallone viene chiamato dalla moglie Malstallone, perché le ha preferito una “brutta cavalla” (p. 34) e da Brunetta “buon stallone” (p. 36); Stoppino, invece, “tutti i forami sa stoppare” (p. 30).

⁶ Si confrontino ad esempio le parole di Demetrio — *alias* Tancredi — nel IV atto (vv. 90–122: “Panfila, a me conoscer parse già / esser in te non pur sola virtù, / ma prudenzia infinita et onestà [...] / Deh! che in questo poco rimanente / che vecchiezza mi serba, a tanto male / pensando ognora viverò dolente. / Almen volesse Idio, doppoi che a tale / disonestà giongesti, avesti preso / un ch'al tuo sangue fusse stato equale. / Ma in fra tanti qui de nobil peso, / un tolto n'hai de più vil condizione, / come n'hai sempre pel passato inteso: / allevato da noi picol garzone / in fino a questo dì, come quel angue [...] / Di te non so che partito pigliare; / de Filostrato ho già partito a pieno / qual feci questa notte impregonare.”) con il testo di partenza (IV.1.26–28): “Ghismunda, parendomi conoscere la tua virtù e la tua onestà. [...] Di che io, in questo poco di rimanente di vita che la mia vecchiezza mi serba, sempre sarò dolente di ciò ricordandomi. E or volesse Idio che, poi che a tanta disonestà conducer ti dovevi, avessi preso uomo che alla tua nobiltà decevole fosse stato; ma tra tanti che nella mia corte n'usano eleggesti Guiscardo, giovane di vilissima condizione, nella nostra corte quasi come per Dio da piccol fanciullo infino a questo dì allevato. [...] Di Guiscardo, il quale io feci stanotte prendere quando dello spiraglio usciva, e hollo in prigione, ho io già meco preso partito che farne; ma di te sallo Idio che io non so che farmi.”

⁷ Per limitarci al primo atto segnalo i vv. 142–44, che recuperano *RVF* CCCV.5 e CCCX.1–4 e i vv. 236–37, che sono chiara eco di Tibullo II.3.11. Gli endecasillabi 27 e 152 sono cavati dalla *Fabula di Orfeo*, 103 e 61.

⁸ Pure da un punto di vista strettamente linguistico, notiamo una coloritura ibrida, caratteristica delle corti padane. Nella *Panfila*, per riportare solo un caso, registriamo il connubio di forme emiliane (“toi [...] soi [...] doppoi [...] gionga [...] iuste [...] iudizio”), latine (“vidua [...] vir [...] transit [...] raptore [...] doce [...] cape”) e, viste le origini del poeta e i rimandi frequenti alle “tre corone,” toscane. Per la lingua di corte quattrocentesca seguò Mengaldo (1963).

Cerchiamo, dunque, di scendere più nel particolare e di esaminare i testi singolarmente, facendo risaltare gli aspetti di maggior attrazione e distanza dal *Decameron*. La *Virginia*, rappresentata il 17 gennaio 1493 per le nozze di Antonio Spannocchi — la cui famiglia fece erigere nel 1471 il famoso Palazzo omonimo, in piazza Salimbeni — e la figlia di Neri d'Aldello Placidi, nobile e politico locale, mette in scena la vicenda di Giletta di Nerbona, particolarmente adatta per festeggiare un matrimonio.⁹ Oltretutto la storia originale è ambientata proprio nel contado senese e fiorentino¹⁰; tuttavia nella versione di Accolti l'azione è trasferita da Siena a Milano e dalla Francia a Salerno non senza motivazioni politico-economiche: Neri d'Aldello Placidi era stato ospitato da Ferrante d'Aragona dopo il temporaneo confino del 1482, mentre la casata degli Spannocchi, composta da facoltosi mercanti, in quel periodo stava intrattenendo una serie di importanti affari nella città ambrosiana.¹¹

L'opera si mantiene aderente all'originale con alcuni ovvi cambiamenti: la storia viene accresciuta tramite l'inserzione di nuovi personaggi (aiutanti e servi) e adattata, in base al diverso pubblico e alla situazione festiva, con intento di intrattenimento e ammaestramento pedagogico. Nel primo atto domina la trattazione di temi morali: il proemio si sofferma sulla necessità di abbracciare gli “amorosi sospiri”, rifuggendo la “superba ambitione [...] la voglia exitial d'argento et oro [...] la vil marcatura [...] l'ingrata adulazione [...] l'odio [...] l'ira et passione” (vv. 33–40); il dialogo tra il re e il principe (I.121–44), nel *Decameron* assai asciutto (cfr. III.9.19–25), diviene un pretesto per disquisire sulla prudenza e sulla pazienza; mentre il secondo confronto tra i due vede inasprirsi le posizioni per rendere ancora più lieto e inatteso il finale. Infatti, se nella novella Beltramo sostiene di non essere contento di sposare Giletta, nella *Virginia* (I.355–76) questi si dichiara pronto a togliersi la vita pur di non subire un'onta consimile. Il II atto si apre con una lunga tirata del principe contro la fortuna (II.1–48) — non presente nel testo di base, ma tema portante della *Weltanschauung*

⁹ Si legga in merito la rubrica della novella: “Giletta di Nerbona guerisce il re di Francia d'una fistola; domanda per marito Beltramo di Rossiglione, il quale, contra sua voglia sposatala, a Firenze se ne va per isdegno; dove, vagheggiando una giovane, in persona di lei Giletta giacque con lui e ebbene due figliuoli; per che egli poi, avutala cara, per moglie la tenne.”

¹⁰ Cfr. III.9.28: “E saputo che i fiorentini guerreggiavano co' sanesi, a essere in lor favor si dispose [*scil.* Beltramo]; dove lietamente ricevuto e con onore fatto di certa quantità di gente capitano, e da loro avendo buona provisione, al loro servizio si rimase e fu buon tempo.”

¹¹ Per le notizie riportate intorno alla storia senese mi sono avvalso di Gigli (1723).

boccacciana — in cui il personaggio esamina la crudeltà del fato, che sovrverte la vita degli uomini indipendentemente dalla condizione di partenza. Tale scena di sdegno e rabbia viene contrapposta ai lamenti della rifiutata Virginia (II.49–96), i quali, come accennato, non hanno nulla di comico, anzi si immettono, attingendo a un lessico lirico e patetico, in un contesto tragico.¹² In questo particolare riscontriamo la maggior divergenza tra le due opere: in Boccaccio Giletta è una donna energica e combattiva, che opera da sola e senza aiuto alcuno fino a raggiungere, con astuzia e intraprendenza, l’oggetto del desiderio; Virginia, invece, riesce a reagire solo grazie all’intervento di Ruffo e Costanza, in quanto molto più fragile e impotente. Tuttavia il principe non viene mostrato quale novello Iulo duro e insensibile (ciò sarebbe stato sconveniente, dato il contesto), in quanto, come a III.9.35, è innamorato di un’altra donna, Camilla, cui dedica un’intensa epistola in capitoli ternari (II.265–361): in essa il poeta sfrutta una vasta gamma di stilemi ricorsivi (es. “dolci lumi... giorno et nocte mi consumi... bellezza suprema... aurate chiome... spendi in piacer le tue brevi hore”) in funzione di diletto mondano. Ciò confligge con le reazioni prive di speranza di Virginia, la quale, nel III atto (vv. 1–40 e 57–96), non pare trovare consolazione nemmeno nell’aiuto di Ruffo e del cugino del principe. Però la stasi viene rimossa a partire dal verso 129, quando la donna si reca da Sabina, madre di Camilla, per proporle, come nella novella, il patto che darà luogo allo scioglimento: Virginia promette di ricompensare la donna in cambio dell’anello donato dal principe alla figlia. L’accordo porterà Virginia a farsi spacciare per Camilla e a rimanere incinta. Tali avvenimenti fuori scena, che nel *Decameron* sono affidati al breve riassunto del narratore (III.9.48–49), sono condensati da Silvio (IV.217–88) in un intervento dal complesso ordito classico. Nell’ultimo atto il riconoscimento della donna come legittima sposa e la sua gioia, dopo le grandi sofferenze patite, vengono allacciati alla tematica politica. Nel *Decameron* si dice che la donna giunge a Rossiglione, la corte francese di Beltramo, nel corso di una “gran festa di donne e di cavalieri” in occasione del “dì d’Ogni santi” (III.9.56). Qui, al contrario, la celebrazione dell’amore e della nuova coppia viene accompagnata dalla vittoria dei milanesi, per cui patteggiava il principe (cfr. II.41–44), contro i francesi, forse volendo ribaltare sulla

¹² Si notino questi termini ed espressioni caratteristiche: “misera [...] lassa [...] in mal punto nata [...] sfortunata che farai? [...] crudel andata [...] non tornar mai [...] morte [...] uccidendo [...] abandonando me [...] uccider [...] torna [...] ucciderami [...] morir [...] trasta consorte [...] palida fronte [...] lacryme [...] crudo amor [...] guerre sanguinose [...] trapassar voglio [...] pien di stupri, furti, ire et cordoglio [...] crudel fortuna et fato.”

scena gli esiti funesti della calata di Carlo VIII dell'aprile 1492 (V.1–2): “S'io mi ricordo bene hoggi fa l'anno / ch'i' ritornai in patria.”

La *Comedia di Danae*, famosa per le scenografie curate da Leonardo da Vinci, segue fedelmente la versione delle *Genealogie*, eccetto il finale, dove l'intento cortigiano del testo arriva a distorcere la storia. Infatti, Boccaccio racconta che Acrisio, signore di Argo e padre di Danae, apprende da un oracolo di essere destinato a morire per mano del nipote. Allora il sovrano, per sfuggire all'infausto destino, ordina di rinchiudere la figlia in una torre. Giove, però, avendo sentito parlare della bellezza della giovane, decide di possederla, mutandosi in pioggia d'oro. Ma, siccome Danae rimane incinta e dà alla luce Perseo, viene posta in un'arca con il neonato e gettata in mare. Nella versione del certaldese Danae si salva arrivando fino in Puglia, ove si sposa con il re apulo Pilunno, mentre, in Baldassar Taccone, ella riesce a invocare Giove prima di essere inserita nella “corba” (IV.96–103). L'intervento provvidenziale della divinità fa sì che Danae si trasformi in una stella con uno straordinario effetto scenico.¹³ Il lieto fine viene completato in modo originale dal ringiovanimento di Acrisio, che nel mito viene ucciso da Perseo, da parte di Ebe — qui introdotta *ex novo* — e dalla liberazione di Siro, guardiano di Danae incarcerato perché reo di non aver sorvegliato con la dovuta diligenza.

La commedia, che potremmo definire allegorico-mitologica, si conclude con un esteso capitolo ternario di Apollo (V.20–83), che svela i significati reconditi del testo: Danae è stata salvata da Giove e resa immortale poiché fedele e rispettosa verso la divinità. L'atto di grazia è concesso, quindi, a “chi serve con gran fede / e con sincerità dei e signori” (vv. 35–36); le indubbie fatiche e frustrazioni sono funzionali agli onori: “vengono, doppo le fatiche, onori, / e chi con leale servitude e pronta / serve, raccoglie dietro a spine el fiore” (vv. 38–40). Segue una dettagliata descrizione delle fortune della Danae-stella (vv. 52–76), che sarà d'ora in avanti ricordata da tutti e costituirà un punto di riferimento per i viaggi dei marinai. Il discorso di Apollo termina con l'indicazione di esemplarità della vicenda (v. 77), rafforzata dalla massima per cui “chi fa bona semente ha bon raccolto” (v. 79) e dall'accenno encomiastico *in clausura* (v. 83): “viva el Moro triunfante e verde.”

¹³ La didascalia, non a caso, recita (p. 331): “Qui è da sapere che GIOVE mosso a commiserazione de DANAE, doppo la fu portata via la converse in una stella, e li se vide di terra nascere una stella e a poco a poco andare in cielo con tanti soni che pareva che 'l pallazo cascasse.”

Pertanto, analizzando la struttura complessiva dell'opera alla luce del finale, comprendiamo la ragione profonda dell'insolita distorsione del mito: rappresentare un *deus ex machina* che dispone della vita degli umani, ma è propenso, con virtù e poteri preternaturali, ad accorrere in loro soccorso, se meritevoli, collegando tutto ciò alla corte sforzesca, significa assimilare Giove a Ludovico il Moro. Difatti la *Comedia* è intrisa di allusioni al duca e, più in generale, a principi di buona condotta cortigiana: Siro rappresenta la proiezione dell'autore in veste di servitore fedele e dedito alla causa del proprio signore (es. I.65–72; II.186–209 e IV.25–56); Danae, una sorta di Antigone alla rovescia, osserva sempre un rispetto ossequioso verso i voleri del padre (I.80); Giove viene presentato non solo quale personaggio altero e potente, ma anche in circostanze più umane e miti, come l'innamoramento (es. III.1–7 e 20–33). Tale pratica adottata da Taccone non è certo inconsueta, bensì caratterizza l'intero teatro quattrocentesco milanese, in cui l'elogio diretto del duca nelle vesti di *dominus* politico e guida amorosa-letteraria si fa cifra stilistica e ideologica: nell'egloga rappresentativa di Gualtiero Sanvitale — contenuta nel ms. Parigino Italiano 1543, cc. 232^r–34^r — l'autorità del Moro viene invocata da due pastori per dirimere una questione sull'annoso motivo *an uxor sit ducenda*; nella *Pasitea* di Visconti il nome risuona due volte secondo analogia equivoca con il nome latino del gelso (prologo, 23 e V.18) e una tramite il bisticcio con "inamorato" (V.61); tecniche affini vengono impiegate da Bellincioni nell'*Egloga pastorale* (vv. 6, 187–89) e nella *Ripresentazione di Pavia* con ben quattordici attestazioni (cfr. soprattutto i vv. 276–316).¹⁴

Invece, la *Panfila*, rappresentata a Ferrara, si avvale sino in fondo della base boccacciana per sviluppare un discorso sorprendente in chiave anticortigiana. La celebre vicenda della novella IV.1 viene ripresa alla lettera con alcuni adattamenti: l'azione si sposta da Salerno a Tebe (città simbolo della tragedia greca), Tancredi diventa Demetrio (nome che ricorda Demetrio Poliorcete, le cui feroci imprese sono condensate nel *De casibus*, IV.14), mentre i due amanti sono chiamati Panfila (nel *Decameron* troviamo Panfilo, re dell'ultima giornata e narratore di novelle dall'alto contenuto erotico, vd. II.7; V.1; VII.9; VIII.2 e IX.6) e Filostrato (re, nel *Decameron*, proprio della IV giornata). Vengono, poi, aggiunti altri due personaggi dal notevole spessore: Tindaro (servitore di Filostrato nel *Decameron*), *alter ego* dell'autore, personifica un anziano funzionario di corte,

¹⁴ Sulle rappresentazioni milanesi rinvio a Tisconi Benvenuti (1983: 333–51). La *Pasitea* e le due opere di Bellincioni si trovano nell'antologia menzionata alle pp. 337–96 e 259–90.

il cui alacre servizio non ha avuto alcun riconoscimento; Pandero (nel *Filostrato* Pandaro aiuta Troiolo a ottenere l'amore della cugina Criseida) è il consigliere del re, accomodante e compiacente.

L'opera, definita da Cammelli quale "tragedia scura" (V.382), viene aperta da un "argomento" originale, in quanto pronunciato da Seneca, che confessa di aver scritto la tragedia quando era giovane.¹⁵ Questa attribuzione fittizia serve a nobilitare il testo e nascondere la fonte primaria; ma, soprattutto, viene invocata l'*auctoritas* del filosofo latino per la sua fatale collaborazione con Nerone (4–6): "io son di quel Morale / el spirto, a cui el corpo fe' Nerone / morire inanzi il corso naturale." Dopo pochi versi lo spettatore viene informato sui *Leitmotive* principali: il tema, fondamentale per Boccaccio, dell'invincibile forza amorosa viene accentuato e legato all'incapacità da parte di una vecchia classe dirigente di svolgere al meglio il proprio compito (19–24 e 49–51). Già il discorso del re in apertura di tragedia giustifica siffatte considerazioni: Demetrio confessa alla figlia la fatica e la pena provate nel governare, tanto che la morte sarebbe la soluzione più auspicabile (I.1–6). Tali lugubri pareri sono poco opportuni per un pubblico cortigiano, soprattutto se messi in bocca a un regnante (25–27): "io so che l'ho provato septanta anni, / e so con quanto dubio al mondo stanno / li re, li duci, principi e tiranni." La paura per i tradimenti, le congiure e le guerre fanno rimpiangere Demetrio di non essere stato un privato cittadino, perché "dove è più roba, son più guai" (I.39). Segue un elogio del servo ideale (I.105–41), che funge da contraltare alle riflessioni precedenti, ma, essendo incarnato da Filostrato, futuro traditore, assume una valenza di "ironia tragica" nonché di caustica eterogenesi dei fini. La descrizione delle virtù del giovane viene accompagnata per analogia dall'elogio della primavera (I.142–75), cui si oppone l'età avanzata del re. Le immagini di rinascita e rigogliosità fanno nascere in Panfila (I.180–221) il desiderio di amare, sentimento radicalizzato dall'intervento del coro (I.222–61). Nel secondo atto compare sulla scena Tindaro, il quale, conversando con Filostrato, espone le sue idee dirompenti (II.89–242): egli insiste sull'elemento generazionale e l'inadeguatezza degli anziani regnanti. In soli sei endecasillabi la parola "vecchio" viene ripetuta con insistenza in ben quattro occorrenze — tramite il poliptoto e una figura etimologica (II.91–96) — con toni aggressivi: "la ventura de' vecchi solo è morte." Con un andamento sentenzioso, il discorso prosegue toccando anche la questione della sfortuna dei servi (II.104–09) e dell'ingiustizia della

¹⁵ L'espedito di attribuire a un autore classico il tema della rappresentazione si rintraccia nella *Pasitea*, in cui viene chiamato in causa Cecilio Stazio (Prologo, 1–32).

vita cortigiana (II.110–33), dove si sperimenta l'odio, le invidie, le adulazioni smaccate, le ambizioni, la superbia e la sfiducia reciproca. Oltretutto il confronto con Filostrato porta quest'ultimo alla convinzione di ricercare a ogni costo l'amore di Panfila. Non a caso ai versi 326–58 un coro di quattro sirene discute intorno al libero arbitrio e ai temi della fortuna e degli influssi astrali, assai cari alla cultura ferrarese del tempo.¹⁶ Il terzo atto, invece, si gioca su due scene nettamente contrapposte: nella prima (III.1–132) Filostrato riferisce a Tindaro — che ha modificato l'amore tra i giovani, per proprio vantaggio e senza valutare le conseguenze, in mero strumento di vendetta politica — come sia riuscito a eludere le guardie e incontrare Panfila; nella seconda (III.133–223) Demetrio — che con un brusco passaggio narrativo, forse per vivacizzare il conflitto e sottolineare il rivolgimento del fato, ha già scoperto l'inganno — vaglia con il fido Pandero le varie strade percorribili.¹⁷ Il coro successivo delle parche (III.249–94) segna la piega nefanda e drammatica che sta prendendo l'opera. Nel IV atto, difatti, si giunge rapidamente allo scontro tra gli amanti e il re; se l'icastica battuta decameroniana di Guiscardo viene qui resa in una terzina, con attenzione all'inevitabile potenza delle passioni, l'aspro colloquio tra Panfila e il padre dilata, seppur con fedeltà, il testo di partenza (IV.90–239).¹⁸ Il coro finale vede in azione Atropos, la parca cui è affidato il compito di tagliare il filo della vita (IV.240–85). Il quinto atto, che accompagna le ultime sequenze della vicenda raccontata nel *Decameron*, si distingue per la parziale insubordinazione di Pandero; il servo, da sempre fedele silente del padrone, si lascia andare a critiche feroci sull'anzianità (V.1–45), in consonanza con il parere di Tindaro. Tuttavia la palinodia pare arrestarsi, giacché il servitore giura, nell'ultima scena, devozione eterna a Demetrio (V.363–68), dichiarandosi pronto a seguirne i voleri e celebrando indirettamente l'immutabilità del potere costituito (V.380).¹⁹

¹⁶ Cfr. Vasoli (1977: 469–94).

¹⁷ Il carattere prudente e utilitaristico del personaggio verrà riproposto a IV.35–72.

¹⁸ Cfr. *Decameron* (IV.1.23: “Amor può troppo più che né voi né io possiamo”) con i vv. 83–85: “La mia fral volontà, l'altrui desio / son state le cagion, né me ne pento, / ché Amor pò molto più che tu o io.”

¹⁹ Poiché nel teatro del Quattrocento è distintivo celare dietro ai personaggi letterari — secondo una tecnica già vigente nell'*Orfeo*, per cui rimando agli studi di Carrai (1990: 9–23), Doglio (1977: 148–70) e Tateo (1990: 169–85) — alcune persone reali, è bene giustificare le scelte anti-cortigiane di Cammelli sotto un aspetto concreto. La critica — si vedano Bertoni (1903: 138–39) e De Robertis (1974: 277–86) — ne ha già evidenziato le sfavorevoli esperienze professionali patite a Ferrara; così non trovo peregrino attribuirgli il ruolo di Tindaro. Per quanto riguarda re Demetrio, invece, mi permetto di proporre una suggestione: nel testo (I.25) si afferma che il sovrano ha settant'anni e,

Li sei contenti chiudono la rassegna: se la *Panfila* ricerca una rottura contenutistica e strutturale in senso politico, la commedia di Galeotto del Carretto — che si caratterizza come un centone di varie novelle — stupisce per i temi lubrici e maliziosi, insoliti per una corte raffinata come quella mantovana, in cerca di prestigio ed esaltazione. Il carattere sperimentale viene connotato già dal breve prologo (p. 7), nel quale “l’istrione de la città d’Alba Pompeia,” quindi l’autore medesimo, si augura che la sola pace possibile nei “tempi di guerra” presenti sia quella di “marcone,” ossia il congiungimento carnale. L’assenza di parti informative, apologetiche ed encomiastiche denota una situazione anomala, che mira soltanto a concentrare l’attenzione sul diletto. Il primo atto prende avvio con il monologo di Graziuolo (pp. 9–10), che mette in evidenza la disuguaglianza sociale tra il suo “basso grado” e l’“alto stato” della padrona Iulia, di cui è invaghito. La scena successiva (pp. 10–12) vede Iulia conversare con l’ancella Brunetta, la quale le rivela l’amore di Graziuolo. Infine i tre si incontrano (pp. 12–15) e Graziuolo, contro ogni norma e convenzione, ammette i propri sentimenti secondo l’ideale decameroniano della quarta giornata (p. 13):

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.

pertanto, non è più in grado di reggere lo stato. Ora, Ercole I nel 1499, anno della rappresentazione, aveva sessantotto anni e si era trovato ad affrontare, con un atteggiamento troppo attendista, le invasioni francesi di Carlo VIII e di Luigi XII e l’espansione dei Borgia. Suppongo che l’operazione di Cammelli potesse venire accettata dalla corte non solo per il finale, che, come detto, restituisce legittimità alle scelte di Demetrio in quanto tali, ma anche per il genere tragico adoperato, il quale punta sempre a una distorsione ed estremizzazione della realtà. Lo stesso palese riuso della fonte boccacciana, insieme alla falsa paternità di Seneca, poteva far passare il messaggio allusivo, mostrando, nello stesso tempo, l’assoluta dimensione artistica dell’opera. Del resto non dobbiamo dimenticare che la critica alla corte non costituisce un atto rivoluzionario e inammissibile, ma viene permessa, a patto di rappresentare un *excursus*. Nel canto XXXV dell’*Orlando furioso* Astolfo si reca sulla luna per recuperare il senno di Orlando, trovandovi la follia dei comportamenti umani, evidenti nelle occupazioni della vita cortigiana. Nell’*Aminta* il satiro si scaglia contro la corte (II.724–820), tuttavia, essendo un personaggio subalterno e, in fondo negativo come Tindaro, ha un peso relativo e marginale. Il servo, invero, non si erge a simbolo contro la tirannide, anzi, non agendo in prima persona, ma esponendo al pericolo i due innamorati, favorisce la catastrofe solo per motivi egoistici.

La padrona, purtuttavia, non respinge il servo come ipotizzabile, ma chiedendogli di andarsene, promette di riparlargli in seguito con calma. Nel II atto un decisivo cambiamento coinvolge i protagonisti: il tormento di Graziuolo muta in speranza (p. 16), mentre Iulia (pp. 17–19), venendo a sapere da Brunetta — secondo un meccanismo decameroniano (cfr. VIII.8) — di essere tradita dal marito Mastallone con Cristina, abbandona l’iniziale scetticismo e prepara la vendetta, concedendosi all’amante. La vicenda viene vivacizzata dal litigio di Cristina e Mastallone (pp. 19–21) — che chiede al parassita Stoppino di aiutarlo a rappacificarsi con la donna — e dall’invito di Iulia, portato per mano di Brunetta, a Graziuolo di trovarsi a mezzogiorno nella sua camera (pp. 21–22). Nell’atto III la storia delle due coppie procede a incastro: alla pace tra Mastallone e l’amante per effetto delle efficaci argomentazioni di Stoppino (pp. 23–26), corrisponde l’incontro tra Iulia e il servo, descrittoci dal giovane Crocetto. Egli, appostatosi davanti alla camera della padrona, dichiara a Brunetta di aver spiato tutto da una fessura (pp. 26–28). Se questo atto rivisita alla lettera la sapida storia degli amici senesi Zeppa e Spinelloccio (VIII.8), i quali decidono di mettere in comune ogni bene, comprese le consorti,²⁰ il seguente recupera le salaci novelle della settima giornata, dove domina il tema delle beffe contro gli uomini. Difatti, Mastallone, informato dall’indiscreto Crocetto del tradimento di Iulia, è costretto a sopportare in silenzio il disonore subito pur di evitare il pubblico scandalo (pp. 32–33). Così organizza un incontro segreto con Cristina, ma viene colto in flagrante dalla moglie che, consumando la sua rivale, lo accusa a gran voce *coram populo* (pp. 34–35).²¹ Mastallone reagisce prospettando una soluzione estrema, vale a dire farsi castrare a garanzia di pentimento e futura fedeltà (p. 35). L’intero quinto atto è preparato in attesa dell’efferata asportazione: Brunetta e Iulia si domandano se l’uomo arriverà a portare a compimento il gesto (pp. 36–37), mentre Mastallone e Stoppino, grazie all’accordo con mastro Bertuccio, ordiscono uno stratagemma per cui la castrazione, simulata, apparirà vera (pp. 38–40).²² Alla fine Iulia, alla vista dell’apparente

²⁰ Vd. VIII.8.34: “Zeppa, noi siam pari pari, e per ciò è buono, come tu dicevi dianzi alla mia donna, che noi siamo amici come solavamo e, non essendo tra noi dua niuna altra cosa che le mogli divisa, che noi quelle ancora comunichiamo.”

²¹ Cfr. la novella di Sismonda e Arriguccio (VII.8), in cui la moglie infedele fa passare il marito per un ubriacone, provocando contro di lui la violenta reazione dei fratelli e della madre.

²² Tale espediente, estraneo a Boccaccio, si rinviene nella commedia umanistica *Cauteraria* di Antonio Barzizza (Beutler: 1927, 1–77), dove il vecchio Brachus, scoprendo il giovane prete Auleardus con la moglie Scintilla, decide di bruciare con un ferro rovente i

supplizio del marito, cede, implorando di liberare Mastallone. Così l'uomo, che non lascerà Cristina, concede alla moglie di frequentare Graziuolo, proclamando (p. 43): "sia da qui inanzi comunanza di quanto c'è e per ciò, non altro, e ciò che è fatto sia fatto." Il provvedimento viene certificato da Stoppino con un commento che avalla un sistema permissivo nel disprezzo della morale sociale corrente: "questa è la via da star bene insieme e venga il cancro a tanto onore." La pace tra i coniugi favorisce l'instaurarsi di un clima sereno, che profila le nozze di Brunetta e Stoppino e suggella, così, la formazione di tre coppie aperte e felici (p. 44): "tutti ceniamo insieme e allegramente e dopo cena treschiamo un poco."

Per concludere, abbiamo visto che il *corpus* boccacciano viene interpretato in modo libero: se per Accolti serve come canovaccio nuziale, Baldassar Taccone rappresenta una favola mitologica dal finale alterato; e se Cammelli usufruisce del materiale della fonte per realizzare una tragedia, Galeotto del Carretto mette in scena una commedia. Una delle più salde costanti che attraversa queste quattro opere così diverse è, insieme al rapporto con la corte, proprio la rilettura sperimentale e complessa di Boccaccio, punto di partenza con cui confrontarsi e da cui, nel caso, prendere le distanze. Pertanto credo che il merito di queste particolari imitazioni consista nell'aver avviato una pratica teatrale, svincolata da rigide costruzioni, viziate in parte dalle pratiche traduttorie o dalle elaborazioni estemporanee. E, in prospettiva più ampia, le singolari riletture esaminate hanno sicuramente percorso le pratiche del teatro classicistico, all'interno del quale il magistero di Boccaccio non verrà certo riscoperto *ex nihilo*, ma solo impiegato con criteri più stabili e definiti.

MATTEO BOSISIO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Opere citate

Accolti, Bernardo. *La Virginia*. A cura di Adele Giada Calise. Ann Arbor: UMI, 1989.

Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. A cura di Cesare Segre. Milano: Mondadori, 1976.

genitali dell'adultera; ma l'amante, tornato a casa di Brachus, lo assale con l'aiuto di alcuni amici, legandolo a un tavolo e restituendogli l'atroce tortura. Nel finale, però, il vecchio perdona la moglie promettendole di continuare a frequentare il sacerdote.

- Barzizza, Antonio. *Cauteriarìa*. A cura di Ernst Beutler. In *Forschungen und Texte zur frühhumanistischen Komödie*. Hamburg: StUB, 1927. 1–77.
- Bertoni, Giulio. *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I: 1471–1505*. Torino: Loescher, 1903.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. A cura di Vittore Branca. Firenze: Accademia della Crusca, 1976.
- . *De Casibus virorum illustrium*. A cura di Pier Giorgio Ricci e Vittorio Zaccaria. In *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. IX. Milano: Mondadori, 1983.
- . *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vittorio Zaccaria. In *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, voll. VII–VIII, 1998.
- Borsellino, Nino. “Decameron come teatro.” *Biblioteca teatrale* 9 (1974): 1–33.
- Carrai, Stefano. “Implicazioni cortigiane nell’*Orfeo* di Poliziano.” *Rivista di letteratura italiana* 8 (1990): 9–23.
- Concolino Mancini Abram, Bianca. “Da Calandrino a Calandro. Variazioni sul tema della beffa.” *Quaderns d’Italia* 14 (2009): 13–21.
- D’Ancona, Alessandro. *Origini del teatro italiano*. Torino: Loescher, 1891.
- Del Carretto, Galeotto. *Li sei contenti*, a cura di Maria Luisa Doglio. Torino: Centro Studi Piemontesi, 1985.
- De Robertis, Domenico. “Cammelli, Antonio, detto il Pistoia.” In *Dizionario Bibliografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1974. 17: 277–86.
- Doglio, Maria Luisa. “Mito, metamorfosi, emblema dalla ‘Favola di Orfeo’ alla ‘Festa di Lauro.’” *Lettere italiane* 29 (1977): 148–70.
- Ferrone, Siro. “Il teatro.” In *Storia della letteratura italiana*. Vol. III. A cura di Enrico Malato. Roma: Salerno Editrice, 1996. 955–92.
- Gigli, Girolamo. *Diario sanese in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti piu ragguardevoli spettanti si allo spirituale, si al temporale della città e stato di Siena; con la notizia di molte nobili famiglie di essa*. Lucca: Leonardo Venturini, 1723.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. *La lingua del Boiardo lirico*. Firenze: Olschki, 1963.
- Mongatti, Alessandro. “Il *Filosofo* di Pietro Aretino e la riscrittura della novella di Andreuccio (*Decameron* II 5).” *Studi italiani* 12 (2000): 27–46.
- Padoan, Giorgio. *L’avventura della commedia rinascimentale*. Padova: Piccin Nuova Libreria, 1996. 1–26.

- Parma, Michela. "Fortuna spicciolata del *Decameron* fra Tre e Cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari." *Studi sul Boccaccio* 31 (2003): 203–70.
- Perocco, Daria. "Boccaccio (comico) nel teatro (comico) di Machiavelli." *Quaderns d'Italia* 14 (2009): 23–36.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. A cura di Gianfranco Contini. Alpignano: Tallone, 1974.
- Pieri, Marzia. *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.
- Poletti, Federico. "Fortuna letteraria e figurativa della 'Ghismonda' (*Dec.* IV, 1) fra Umanesimo e Rinascimento." *Studi sul Boccaccio* 32 (2004): 101–39.
- Poliziano, Angelo. *Orfeo*. A cura di Antonia Tissoni Benvenuti. Antenore: Padova, 1986.
- Rinaldi, Rinaldo. "Apparati, mitologie e musica nel teatro volgare." In *Storia della civiltà letteraria italiana*. Vol. 2.1: *Umanesimo e Rinascimento*. Torino: UTET, 1990. 544–72.
- Segre, Cesare. "Narratologia e teatro." In *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi, 1984. 15–26.
- Smarr, Janet. "The Marriage of Plautus and Boccaccio." *Heliotropia* 1 (2003): 1–10.
- Stallybrass, Peter. "Dismemberments and Re-Memberments: Rewriting the 'Decameron', 4.1, in the English Renaissance." *Studi sul Boccaccio* 20 (1992–93): 299–324.
- Stäuble, Antonio. "La brigata del *Decameron* come pubblico teatrale." *Studi sul Boccaccio* 9 (1975–1976): 103–17.
- . "Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale." *Quaderns d'Italia* 14 (2009): 37–47.
- Stewart, Pamela. "How to Get to a Happy Ending: *Decameron* III.9 and Shakespeare's *All's Well*." *Studi sul Boccaccio* 20 (1992–93): 325–44.
- Tasso, Torquato. *Aminta*. A cura di Bortolo Tommaso Sozzi. Padova: Liviana, 1957.
- Tateo, Francesco. "'Questioni d'amore' in teatro: l'esempio di *Orfeo* nel Poliziano." *Critica Letteraria* 18 (1990): 169–85.
- Tibullus, Albius. *Carmina*. A cura di Georg Luck. Stuttgart: Teubner, 1988.
- Tissoni Benvenuti, Antonia. "Narrativa e teatro." In *La letteratura italiana. Il Quattrocento*. Vol. 3.2. A cura di Carlo Muscetta. Bari: Laterza, 1972. §§102–06.
- . "Il teatro volgare della Milano sforzesca." In *Milano nell'età di Ludovico il Moro: atti del Convegno internazionale, 28 febbraio–4*

marzo 1983. 2 voll. Milano: Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, 1983. 1: 333–51.

Tisconi Benvenuti, Antonia e Mussini Sacchi e Maria Pia (a cura di). *Teatro del Quattrocento*. Torino: UTET, 1983.

Vasoli, Cesare. “L’astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento.” *Il Rinascimento nelle corti padane*. A cura di Paolo Rossi. Bari: De Donato, 1977. 469–94.