



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

**DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO
CICLO XXXIII**

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

***Herculea ope vobis Menaechmis Scena revixit: il Principe e la
commedia (Ferrara, 1486-1505).***

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

Dottorando

Dott. Bellia Marcello

Marcello Bellia

Tutor

Prof.ssa Marzia Pieri

Marzia Pieri

Coordinatore

Prof. Andrea De Marchi

Andrea De Marchi

Anni 2017/2021

INDICE

Preludio: i <i>Menechini</i> nel carnevale del 1486	6
Parte I. Lo spettacolo a Ferrara nel Quattrocento	18
I.1. Storia, storiografia e documenti	18
I.1.1. Lo Stato degli studi	18
I.1.2. Le fonti documentarie: le cronache e gli archivi	31
I.1.3. Il <i>corpus</i> testuale	36
I.2. Egesi e ricezione classica: Guarino e Collenuccio	57
I.2.1. <i>Sane sunt Terentiana praecepta</i>	57
I.2.2. Plauto e Luciano alla corte del Re	65
Parte II. Il laboratio teatrale di Ercole I: ibridismi e ‘scintille’	76
II.1. Ercole, la festa e il mito	76
II.1.1. Le armi, i cavalieri e quattro archi. Percorsi di Beatrice d’Este e Anna Maria Sforza tra Milano e Ferrara	76
II.1.2. Ercole <i>princeps</i>, eroe e paladino	93
II.2. Ercole, la commedia ‘classica’ e il mito: l’<i>Amphitrione</i>	108
II.2.1. Un diplomatico umanista: Pandolfo Collenuccio	109
II.2.2. Il problema della datazione: 1487 o 1491?	114
II.2.3. Un innovatore fedele: nuovi moduli tematici e strutturali e dizione formulare di movimento nel testo	121
II.3 Ercole, la commedia ‘sacra’ e il mito: la <i>Vita de Iosep</i>	142
II.3.1. Il buon signore: l’Ercole-Giuseppe	142
II.3.2 La <i>Vita de Iosep figliolo de Iacob</i>	154

Parte III. ‘Plautinità’ e modernità di Girolamo Berardo tra le carte e la scena.....	170
III.1. La <i>Cassina</i>	170
III.1.1. Le differenze strutturali: esordio e scioglimento.....	176
III.1.2. La ‘beffa’ e il vecchio innamorato.	181
III.1.3. Il plautino in Berardo: motivi strutturali antichi in un contesto nuovo.	195
III.1.4. Le scene aggiunte.....	208
III.2. La <i>Mustellaria</i>.....	224
III.2.1. L'ossatura della commedia. Il prologo e l'epilogo.....	227
III.2.2. Il comico secondo Berardo. Ancora la beffa e l'amor cortese.	239
III.2.3. Un lavoro di fino: aggiustamenti strutturali e aspetti scenici.	256
III.3. L'<i>Asinaria</i> tra Ferrara e Venezia.	278
III.3.1. Il terzo volgarizzamento di Girolamo Berardo.....	286
III.3.2. Il parassita truffatore e Licisca: innovazioni tematiche e stilemi plautini	296
Bibliografia.....	306
Bibliografia critica	306
Fonti letterarie e cronachistiche	324
Fonti archivistiche	329
Indice dei nomi.....	330

Preludio: i *Menechini* nel carnevale del 1486.

Il 10 Gennaio 1486 il Duca di Ferrara Ercole I d'Este dichiarò ufficialmente aperto il Carnevale. Su sua disposizione, fu gridata licenza ai sudditi di girovagare liberamente in maschera per la città, a condizione di non munirsi di armi e approfittare del travestimento per compiere furti o altre azioni criminose¹. Lo stesso signore, come da consuetudine, non mancava di mascherarsi e cavalcare ogni giorno insieme al suo seguito, tra la meraviglia e il sollazzo dei ferraresi². Il meglio doveva però ancora venire. Per i festeggiamenti di quest'anno Ercole aveva in serbo una sorpresa, un esperimento nuovo e mai tentato prima di allora: la rappresentazione sulla scena contemporanea e in lingua volgare di una commedia plautina, i celebri *Menechini* (*Menaechmi*)³. I preparativi fervevano, il dispendio di risorse era massiccio, come ci racconta il cronista di corte Ugo Caleffini:

[...] Havendo ordinato de fare la demonstratione de Menagni et Domenagni, fratelli de la quale in una comedia de Plauto che feci mentione, ordenò, et in lo suo cortille del palatio suo de piazza verso le stantie di suoi factori generali, sotto la torre del orologio, uno tribunale de longeza da uno lato a l'altro del dicto cortile. Uno tribunale de asse tute nove, suso la quale da uno capo prima era una caxa di asse tuta serata in forma di hostaria, [...] poi suso dicto tribunale gli erano pure facte case [...] depincte et de tuto puncto case et altre torre et cosse, che se haveriano potute habitare per ogno homo

¹ Lo riporta il cronista Bernardino Zambotti: «1486. Zenaro, a di 10, la domenega. Li zoveni di Ferrara hozi comenzòno andare in maschera de licentia de lo illustrissimo duca nostro, messer Hercule, e fu facta la crida de soa parte che niuna persona ardisca portare bastoni più grossi che non vole et statuto, a la pena dela confiscatione di soi beni, e che niuno mascherato possi dare botte né ferir altri a la pena de la forca». Cfr. Pardi 1928, p. 171.

² L'unico a trascrivere la notizia, che gli altri cronisti evidentemente non registrano in quanto la ritengono ordinaria amministrazione, è Ugo Caleffini: «In questo pur tempo ogni zorno il duca cavalcava in lo suo Barcho cum tuti li soi occellatori, fameglia et tuti li suoi balestreri da cavallo». Cfr. Caleffini 2006, p. 666. Per le notizie biografiche relative al cronista, si veda la voce a lui dedicata nel DBI, Petrucci 1973.

³ Sul volgarizzamento dei *Menechini*, tradito in due "versioni", quella del manoscritto Estense e quella del manoscritto Sessoriano, che rimandano ad (almeno) altrettanti eventi spettacolari, cfr. Uberti 1985 e Tissoni Benvenuti, Sacchi 1983, pp. 75-167. Per quanto concerne le ipotesi circa l'attribuzione del testo, le modalità della traduzione e i professionisti coinvolti nella realizzazione dello spettacolo del 1486, rimandiamo a Guastella 2007, pp. 69-150.

da bene. Et da l'altro canto del cortile era uno tribunale de asse de longeza como el cortile, verso Nostra Dama de Corte, cappella del duca, cum banche inchioldate da uno cavo all'altro. Poi era ordinato una nave e tutavia se lavorava di et nocte, et de feste et de altri di, per fare altre zentileze et cosse, come poi de soto se intenderà. Lo quale apparato, ut dicevano li soprastanti, veniva seu montava de setecento ducati et più. Et mercuri a di 25 de zenaro presente, che serà il benedecto zorno de san Paulo, se haverà, Deo dante, a fare questa festa et demonstrazione, la quale Dio voglia che sia bone et non trista per chi se sia⁴.

Innanzitutto dunque si allestivano nel cortile di palazzo ducale due tribunali di legno. Il primo era il palcoscenico vero e proprio, che sappiamo merlato ad arte per dare a chi lo vedesse l'idea di trovarsi davanti a uno spaccato della città ferrarese, e avrebbe costeggiato l'intero lato del cortile che dava sulla torre dell'orologio⁵; il secondo, concepito invece per ospitare gli spettatori illustri (tra cui anche il Duca), sarebbe stato collocato sul versante opposto, in corrispondenza con la facciata della Cappella Ducale.

Si lavorava incessantemente, *di et nocte, et de feste et de altri di*, anche alla scenografia: il documento menziona esplicitamente alcune case praticabili dipinte alla moderna, che *se haveriano potute habitare per ogni homo da bene*, e una nave, ma accenna anche alla realizzazione di *altre zentileze e cosse*. Il materiale non è certo nuovo, anzi attinge a piene mani al tradizionale repertorio delle festività di corte⁶. Non era la prima volta che si realizzavano tribunali in legno, navi o case per uno spettacolo; nessuno che fosse passato di lì avrebbe notato sostanziali differenze rispetto al *modus operandi* del passato prossimo. Quello che però Ercole si apprestava a portare in scena, la *demonstratione de Menagni e Domenagni*, come

⁴ Cfr. Caleffini 2006, pp. 667-668.

⁵ È il celebre modulo scenico della "città ferrarese", nella sua forma archetipica un tribunale merlato di assi di legno con sopra cinque case dipinte alla moderna. I riferimenti canonici sono Povoledo 1969, pp. 357-371; Zorzi 1977, pp. 5-59 e Cruciani, Faletti, Ruffini 1994, pp. 131-217.

⁶ Il primo "tribunale" di età erculea, molto simile a quelli qui descritti, fu eretto su commissione ducale in occasione della Giostra d'Amore del 16 giugno 1478, per la quale cfr. Caleffini 2006, pp. 294-295 e Zambotti in Pardi 1928, pp. 51-52. Un palco in tutto e per tutto analogo a quello dei nostri *Menechini* è anche quello *ad hoc* per gli spettatori illustri, cfr. Lipani 2017, pp. 226-237.

significativamente ne scimmietta il titolo il nostro Caleffini, funzionario estraneo al nucleo intellettuale umanista della corte e certo non assiduo frequentatore di Plauto, era straordinariamente innovativo e destinato a cambiare le regole del gioco dello spettacolo di corte, anche al di là dei confini del ducato estense⁷.

Giunse finalmente il tanto atteso 25 gennaio. Per l'occasione a Ferrara erano presenti numerosi ospiti illustri, primo fra tutti il marchese di Mantova Francesco Gonzaga, promesso sposo di Isabella, ma anche ambasciatori da Firenze, Milano e Venezia⁸. Il momento era topico, la rappresentazione in procinto di svolgersi stava per portare a compimento un lungo percorso di esegesi, assimilazione e riscrittura dei classici comici latini iniziato diversi decenni addietro. Fu un successo su tutta linea. Battista Guarini, umanista di punta e titolare della prestigiosa cattedra di retorica dello *Studium* ferrarese un tempo appartenuta a suo padre, lui stesso autore di alcuni dei volgarizzamenti plautini in prosa molto verosimilmente preliminari ai copioni in versi redatti per la scena, compose per l'occasione un carne celebrativo⁹:

Plautini Manes, numeri, gaudete salesque

Cum simili exulta fratre Menaechme tuo.

Quae fuerat Latiis olim celebrata Theatris

Herculea vobis Scena revixit ope,

Gestibus expressa est Comoedia vestra iocosis

Omnis ubi mimus Roscius arte fuit.

⁷ In moltissimi studiosi hanno insistito sulla svolta impressa nella storia del teatro dai *Menechini* del 1486. Qui si cita, uno per tutti, Guido Arbizzoni: «Lo spettacolo del 1486 è di eccezionale rilevanza storica, esperimento di rappresentazione in volgare, e per un pubblico ampio e disomogeneo, di una commedia classica, primo gradino verso la composizione di commedie volgari originali, incunabolo di un genere letterario così fortunato nel Cinquecento, di cui frutti precoci saranno le commedie ariostesche, non a caso nate in relazione ad una diretta esperienza di attore, di regista e anche di volgarizzatore». Cfr. Arbizzoni 1994, p. 276.

⁸ Il marchese di Mantova Francesco Gonzaga, promesso sposo di Isabella, arrivò a Ferrara martedì 24 gennaio, il giorno prima della rappresentazione dei *Menechini*: «A dì 24, il marti. Lo illustrissimo duca nostro andò incontra con tutti li soi cortexani a l'illustrissimo marchexe de Mantoa, il quale venne a Ferrara per vedere representare una comedia, la quale fa la Excellentia del duca». Cfr. Zambotti in Pardi 1928, p. 171. Della presenza di ambasciatori e rappresentanti delle altre potenze della penisola ci informa Battista Guarini: «Venit et ad magnos populosa Bononia ludos, | et cum finitimis Mantua principibus. | Euganeis iunctae properarunt collibus urbes / quique bibunt lymphas Arne vadose tuas», cfr. Coccio Sabellico 1560, coll. 460.

⁹ Su Battista Guarino, figlio del Veronese e intellettuale di punta dell'umanesimo italiano nella seconda metà del '400, cfr. la voce a del DBI a lui dedicata curata da Pistilli (2003) con la relativa discussione della bibliografia.

Et remis puppim et velo sine fluctibus actam
 Vidimus in portus nare Epidamne tuos.
Vidimus effictam celsis cum moenibus urbem,
 Structaque per latas tecta superba vias.
Ardua creverunt gradibus spectacula multis,
 Velaruntque omnes stragula picta foros.
Graecia vix tales habuit vel Roma paratus
 Dum regerent longis finibus imperium.
Venit et ad magnos populosa Bononia ludos,
 Et cum finitimis Mantua principibus.
Euganeis iunctae properarunt collibus urbes
 Quique bibunt lymphas Arne vadose tuas.
Hinc plebs, hinc equites, plauserunt, inde senatus,
 Hinc cum virgineo nupta caterva choro,
Cumque diu madidis latuisset nubibus aether,
 Fulserunt illo clara serena die.
Scilicet haec aliis regalia munera divis
 Ostendit nitidi Phoebus ab arce poli
Grata fuit moris facies renovata vetusti,
 Fabula desuetis iuvit et acta modis,
Cerberon Alcides priscus detraxit Averno,
 Vatibus at noster saecula restituit,
Dulcius o quantum est vates quam monstra videre.

I nunc et Musas Herculis esse nega¹⁰.

Il carme, di impronta marcatamente encomiastica, si rivolge nella finzione direttamente a Menecmo siracusano, partecipando con lui della riuscita dello spettacolo. Di più, si congratula con il protagonista della commedia per il suo ruolo di tramite per la rinascita, dopo secoli di buio, del teatro classico. Di tramite per l'appunto, perché il vero artefice, nonché destinatario neanche troppo occulto del componimento, è da individuare in Ercole d'Este, qui assimilato, come da prassi negli anni del suo ducato, alla figura mitica del semidio Ercole¹¹. Solo grazie a lui, continua Battista sviluppando un *topos* tradizionalmente umanista, la Ferrara della contemporaneità può rivaleggiare e in ultimo addirittura superare Roma e la Grecia antiche all'apice del loro splendore. Il duca assume dunque il ruolo salvifico del restauratore dei fasti perduti dei gloriosi tempi che furono: da questo spunto prende le mosse il motivo della celebrazione ducale che percorre sottilmente l'intero brano.

In primis, il nostro umanista fa leva sul carattere di originalità dell'operazione di Ercole. La rappresentazione è infatti una novità assoluta, senza precedenti. Qui se ne rilevano alcuni dei tratti di innovazione più salienti, condensati in una piccola sezione e, adeguatamente al mezzo poetico che li veicola, presentati nella forma di scorci improvvisi, piccoli affreschi visivi impressi nella memoria dello spettatore e ora ricostruiti per il lettore. Si parte dalla colossale nave, dotata persino di vela e remi, impiegata nella finzione da Sosicle per raggiungere

¹⁰ O Mani Plautini, Numeri, e Sali gioite, esulta, o Menecmo, insieme al tuo somigliante fratello. | La Scena che una volta fu celebrata nei teatri italici, ad opera di Ercole per vostro tramite è tornata in vita, | La vostra commedia, della quale Roscio fu straordinario attore, fu rappresentata con gesti tutti giocosi. | Abbiamo visto una nave e con i remi e con la vela condotta senza flutti nei tuoi porti, o Epidamno. | Abbiamo visto la città rappresentata con le alte mura, e i superbi tetti eretti per ampie vie. | Eccelsi spettacoli diventarono visibili dai molti gradoni, drappi dipinti velarono ciascuna piazza. | A stento o la Grecia o Roma mentre reggeva l'impero dai lunghi confini ebbero tali pompe. | Ai magni ludi venne anche la popolosa Bologna, e Mantova con i principi confinanti. | Le città contigue ai colli Euganei si affrettarono insieme a coloro che bevono le tue linfe, o Arno navigabile. | Da qui la plebe, da qui i cavalieri, di lì il senato applaudirono, da qui la moltitudine sposata insieme al coro di vergini, | E nonostante l'etere fosse coperto di madide nubi, quel giorno rifulsero limpidi raggi. | Certamente Febo questi doni regali mostra agli altri dei dalla rocca nel nitido cielo. | La gradita apparenza del costume antico fu rinnovata, la Fabula piacque e fu recitata in forme dimenticate, | l'Alcide antico tirò fuori dall'Averno Cerbero, ma il nostro restituì l'epoca presente ai poeti, | O quanto è più dolce un poeta che vedere miracoli. | Ora va' e nega che queste siano le Muse di Ercole (traduzione mia). Cfr. Coccio Sabellico 1560, coll. 458-461.

¹¹ L'assimilazione tra Ercole I d'Este e l'eroe omonimo figlio di Giove e Alcmena sarà oggetto di approfondimento successivamente, cfr. *infra*, II.1.2.

Epidamno alla ricerca del fratello e parte integrante della scenografia¹². È poi il turno della scena di città, il tribunale merlato nel cortile dal lato della torre dell'orologio che simulava la Ferrara moderna. Infine, la cornice: i *gradus* su cui sedevano gli spettatori, gli ornamenti della piazza vestita a festa. Anche Ugo Caleffini, nella sua descrizione degli agitati preparativi per la festa, ci parlava della nave e dei due tribunali, il primo merlato in funzione di palcoscenico e il secondo riservato agli spettatori. Il cronista non dispone però del filtro classico-umanista e non è quindi in grado di collocare l'evento nella specifica intelaiatura di senso in cui, dalla prospettiva di Guarino, esso acquisisce una portata rivoluzionaria. A titolo esemplificativo, basti confrontare l'inquadramento generale dello spettacolo nelle due fonti: laddove il professore dello *Studium* si rivolge a *Menaechmus* e gioisce dei *numeri* e dei *sales* della sua commedia, oltre che della resuscitata *Scena* antica, il funzionario di corte liquida invece la questione con uno sbrigativo riferimento a una *demonstratione de Menagni e Domenagni*, cavata da una *comedia de Plauto*. Agli occhi di quest'ultimo, i preparativi non si distaccano molto da quelli approntati per qualsiasi altra festa di corte, se non al limite per la peculiare onerosità. La novità su cui tanto insiste Guarino coincide quindi quasi perfettamente con il nuovo contesto semiologico.

Secondo tema portante nella tramatura delle lodi guariniane dell'operazione del duca è la magnificenza¹³. Nessuno prima di allora si era mai adoperato tanto per produrre *tales paratus*, apparati così sontuosi, i quali, secondo una logica caratteristica del pensiero rinascimentale, riflettono la maestosa grandezza del loro artefice. Nessuno aveva ancora organizzato nella contemporaneità così *magni ludi*, tali da richiamare a Ferrara, nuova Roma, le personalità più illustri in

¹² Pressoché tutte le fonti a nostra disposizione fanno riferimento a questa nave. L'informazione più completa è nel *Diario Ferrarese*, in cui un cronista anonimo ci segnala anche il momento preciso della rappresentazione in cui è stata adoperata: «Poi vene una fusta de verso le caneve et cosine et traversò il cortile con diexe persone dentro con remi et vela del naturale: et qui se atrovòno li fratelli l'uno con l'altro: li qualli erano stati gran tempo, che non si haveano visti». Cfr. Pardi 1928, pp. 121-122.

¹³ Così Giovanni Sabadino Degli Arienti, umanista e notaio alla corte di Ercole, descrive nel suo *De Triumphis Religionis* del 1497 la virtù principesca della magnificenza: «La Magnificentia dunque considerare si debbe che in cose sumptuose, grande et sublime consiste. Come il nome de epsa suona larghezza et amplitudine in expendere auro et argento in cose eminente, alte et dive a la convenienza del Magnifico secondo sempre la conditione e stato del'huomo». Il *De Triumphis* è tradito in Ms. Ross. 176, Biblioteca Apostolica Vaticana, ed è stato edito modernamente da Gundersheimer, da cui qui si cita (Sabadino Degli Arienti 1972, p.50).

rappresentanza dei principali stati della penisola quali Bologna, Mantova, Venezia e Firenze, ciascuno prevedibilmente menzionato con un'altisonante perifrasi di tono epico.

Tuttavia, il merito più importante di Ercole, è aver restituito alla sua epoca i *vates*, i cantori, un'impresa che da sola vale più di tutte quelle dell'antico eroe omonimo. Questa fatica può compiersi solo per intercessione di Apollo, sostiene il nostro Battista scomodando l'Olimpo, e grazie all'epifania di quelle Muse di cui l'eroe Ercole (e quindi anche il duca), quale Musagete, era difensore. La commedia rientra dunque nell'ambito del canto, della poesia, da cui a questa altezza cronologica è indistinguibile non solo nello spazio della prassi, ma prima ancora, come deducibile già da questi pochi versetti del più illustre studioso e volgarizzatore plautino ferrarese dell'epoca, in quello della teoria.

Battista Guarino individua dunque nella messa in scena dei *Menechini* del 1486 l'atto di rinascita del teatro classico. A leggere i suoi versi, sembrerebbe davvero di trovarsi davanti a un *ludus* della Roma antica: romana la commedia, opera di Plauto, gli attori, assimilati al celebre Roscio del I secolo a. C., la *Scena*, il proto-edificio teatrale all'antica, romani in un certo senso anche gli spettatori, distinti in *plebs*, *equites* e *senatus* e ritratti nell'atto di applaudire all'unisono. La sua chiave di lettura è certamente decisiva per meglio comprendere le coordinate ideologiche e culturali entro cui collocare gli spettacoli classici della lunga stagione erculea. Ma si peccherebbe di grande ingenuità se la si considerasse pienamente esaustiva.

Tra gli altri cronisti di corte che, oltre a Ugo Ferrarini, ci raccontano l'episodio, uno in particolare tratteggia uno scenario in parte diverso, sicuramente molto più articolato. Si tratta del funzionario di corte Girolamo Ferrarini, che nel suo *Memoriale Estense* scrive:

A dì 25 zenaro, il dì di santo Paulo, mercori, lo duca nostro di Ferrara fece fare la festa de Menechino. La qual festa comenzò ad hore 22 credo et durò insino ad hore 24; vel comenzò potius credo con trombe e pifare et altri soni. Erano in lo cortille ducale tribunali parechiati: uno primo dal lato dela capella ducale lungo da un capo a l'altro del cortille,

supra il qual con banchete li sentò lo duca nostro, lo marchexe di Mantoa, altri nobili cittadini, scholari, doctori et popolari dela città di Ferrara; uno altro ex oposito dal lato delo officio deli XII Savii et dela camera ducale. Tribunal era facto con casa facta sopra epso per habitacione de poter far Menechino. Madama con le done stava suso il pozolo li è in dicto cortille a vedere. Le altre fenestre et luogi erano pini in dicto luoch. Una zirandola con mulineli era in dicto cortille apresso la sala piena di razi, li quali razi erano pieni di polvere da bombarda, et in cima la zirandola li era uno homo facto di carte, cunzo con bon modo; et li era il nome descripto che diceva Begosso. Fornita fu la festa, questa zirandola fu imprexa et tuti li razi se impioni et li mulineli andavano in volta, che fu certo bello la festa et tal zirandola da vedere¹⁴.

Il cortile era gremito, non c'era più posto neanche nelle finestre che si affacciavano sul palco o nel poggiolo, dove si era accomodata la duchessa Eleonora d'Aragona accompagnata dalle sue ancelle. Tutto era pronto, squilli di trombe e pifferi annunciarono l'inizio della commedia. Sin qui niente di sostanzialmente nuovo per la nostra ricostruzione, solo qualche dettaglio in più. La parte interessante arriva alla fine. Al termine della commedia, riferisce Girolamo, fu accesa una girandola pirotecnica. In cima alla quale era posta una sagoma maschile di carta, Begosso, fantoccio personificazione del carnevale che nell'età di Ercole veniva solitamente bruciato il giorno prima della quaresima. Questo costume, non a caso trascurato da Battista Guarino, ha tutt'altra matrice rispetto ai *Menechini*, e rimanda alle tradizionali festività carnascialesche borgognone già radicate a Ferrara¹⁵. Il 25 gennaio 1486 ha inizio a Ferrara una fase inedita di sperimentazione drammaturgica contraddistinta dal ritorno dopo secoli della commedia romana sulla scena moderna. Ma soprattutto, ed è questo che ci documenta Ferrarini, scocca la scintilla da cui divamperà un dialogo costruttivo tra diverse forme nell'ambito della festa,

¹⁴ Cfr. Ferrarini 2006, pp. 232-233.

¹⁵ L'ibridazione tra pratica scenica romana e tradizione classicistica è notoriamente una costante della spettacolarità italiana primo rinascimentale, cfr. almeno Zorzi 1977, pp. 48-54 e 170-174, e Pieri 2006, pp. 167-206.

da intendere come scheletro di vasi comunicanti. L'obiettivo che ci poniamo in queste pagine è sviscerare questo sistema di relazioni nella consapevolezza che esso, in ultima analisi, costituisca il cuore pulsante del teatro di Ercole.

Con il sussidio di un'ampia gamma di fonti cronistiche, epistolari, archivistiche, letterarie e iconografiche, percorreremo alcuni crocevia delle interazioni linguistiche che animano la civiltà dello spettacolo ferrarese negli anni del duca Ercole I d'Este, intesa come sistema dinamico di idee, uomini e prodotti materiali che risponde a un preciso disegno ideologico. Il *focus* si concentrerà su un aspetto ancora non indagato in profondità perché dato per scontato o ingiustamente ritenuto estraneo ai confini della disciplina: la ricezione attiva del patrimonio letterario e drammaturgico classico e il suo specifico riuso nei volgarizzamenti commissionati dal Duca agli intellettuali della sua corte. Intrecciando le prospettive tradizionali della filologia classica con quelle teatrologiche si indagano, cioè, i modi attraverso i quali si assimila a più livelli e si attualizza espressivamente il patrimonio ritrovato della cultura classica identificando in questo passaggio la cifra costitutiva della scena erculea, l'aspetto che, in altre parole, maggiormente la definisce e la distingue da altre realtà coeve.

Il lavoro si articolerà in tre parti distinte e in costante dialogo tra loro. La parte iniziale, incentrata sullo spettacolo a Ferrara nel Quattrocento, sarà a sua volta suddivisa in due sezioni. La prima delle quali svilupperà un quadro dettagliato dello stato dell'arte, soffermandosi sulle linee metodologiche della nuova storiografia teatrale che guideranno la nostra investigazione e affrontando le principali questioni epistemologiche sulla documentazione. La seconda invece tratterà dell'esegesi e ricezione del patrimonio classico nella Ferrara umanistica. Compiendo un piccolo necessario passo indietro rispetto al periodo erculeo, incontreremo ai nastri di partenza l'illustre umanista Guarino Veronese. Il suo magistero segna una svolta nell'esegesi e nella diffusione dei capolavori comici latini ed esercita un forte impulso riformista sulla vita culturale della capitale estense, arrivando a rivoluzionare il modo di concepire il *princeps* e la sua corte.

Chiusa la parentesi guariniana, ci muoveremo tra le viuzze della Ferrara erculea. Partendo da un Apologo di Pandolfo Collenuccio, estrapoleremo una definizione

emica del genere comico misurando al contempo la distanza tra questa e l'idea moderna e contemporanea di commedia.

La seconda parte, anche questa divisa in tre nuclei argomentativi fondamentali, guarderà al laboratorio teatrale erculeo nei suoi tratti ibridi e polimorfi, quale luogo privilegiato di incontro tra la radicata cultura volgare e i classici da poco riscoperti dagli umanisti.

La prima sezione esplorerà la festa per le nozze di Alfonso d'Este, primogenito di Ercole ed erede al soglio ducale, e Anna Sforza, nipote di Ludovico il Moro e sorella del duca nominale di Milano Gian Galeazzo Maria Sforza, ricostruita alla luce di evidenze documentarie inedite. Il confronto tra l'ingresso trionfale della sposa a Ferrara avvenuto il 12 febbraio 1491 e la speculare entrata processionale degli Este a Milano del 22 gennaio dello stesso anno rivelerà l'irriducibile diversità dei disegni ideologici di Ercole I e Ludovico il Moro. Un'analisi del complesso cerimoniale architettato da Ercole per l'ultimo giorno di festeggiamenti offrirà lo spunto per decifrare le strategie ducali di promozione mitica dell'immagine di sé e della propria corte tra teatro, iconografia e letteratura.

Il *focus* della seconda e della terza sezione sarà l'analisi di due opere di Pandolfo Collenuccio: l'*Amphitrione*, volgarizzamento plautino andato in scena con tutta probabilità proprio nell'ultima sera della festa nuziale di Alfonso e Anna, e la *Vita de Iosep*, rappresentata a Ferrara nel 1504, un singolare esperimento di "commedia religiosa" che assimila il duca estense alla figura del patriarca biblico Giuseppe.

La terza e ultima parte entrerà nel vivo della sperimentazione di Girolamo Berardo, uno dei protagonisti assoluti della stagione teatrale di Ercole, attraverso lo studio dei tre suoi volgarizzamenti plautini: la *Cassina*, la *Mustellaria* e l'*Asinaria*, quest'ultima finora ritenuta anonima e della quale si tenterà un'attribuzione.

L'indagine sui testi di Collenuccio e Berardo si svolgerà lungo due principali direttrici:

- A. L'analisi dei motivi tematici. Sarà mostrato come il filtro culturale imposto dalla scrittura in volgare condizioni le originarie tematiche plautine, di cui naturalmente il volgarizzamento fornisce una declinazione sua propria. A

proposito della *Cassina* e dell'*Asinaria* sarà anche possibile valutare l'originale apporto dell'autore, che non si limita a ricevere e rielaborare attivamente gli spunti plautini, ma ne aggiunge anche di nuovi, provenienti dal repertorio novellistico-popolare. Grande attenzione sarà prestata poi al confronto tra le tematiche portanti della *Cassina*, della *Mustellaria* e dell'*Asinaria*, le quali potranno rivelare il minimo comun denominatore del comico secondo Berardo.

- B. L'interpretazione delle modifiche "strutturali" apportate dai volgarizzatori al dettato plautino. In questa fase cercheremo di individuare e analizzare i moduli del testo che ricorrono spesso in corrispondenza di situazioni in cui venga alterato significativamente il testo di Plauto, come ad esempio laddove viene inserita una fine d'atto diversa da quella dell'originale (reimpostando di conseguenza la sequenza fine di atto–inizio del successivo secondo una serie di schemi che hanno tutta l'aria di essere considerati dai traduttori come "canonici"). Ci soffermeremo sul comportamento dei nostri autori in corrispondenza delle sequenze testuali lacunose, mutile o molto problematiche dell'originale: in particolare nella sezione centrale della *Mustellaria* o nell'integrazione scritta da Collenuccio per colmare la lacuna che compare nel IV atto dell'*Amphitrione*. Si tratta di passi che per forza di cose richiedevano un considerevole lavoro di rimaneggiamento (quando non di scrittura *ex novo*) per poter essere adattati alle esigenze della rappresentazione. In gran conto sarà tenuta l'eventuale presenza di un codice formulare che descriva il movimento e le forme di interazione dei personaggi sul palco, per noi potenzialmente utilissimo in qualità di porta di (parziale) accesso all'azione scenica.

Parte I. Lo spettacolo a Ferrara nel Quattrocento.

I.1. Storia, storiografia e documenti.

1.1.1. Lo Stato degli Studi

Si è ormai a lungo riflettuto sulla *Gestalt* alla base delle ricerche documentarie e delle valutazioni dei primi critici che hanno indagato il teatro ferrarese di Ercole I e, più in generale, quattrocentesco sulla scorta di una concezione rigidamente lineare e classicistica della letteratura e delle arti¹⁶. L'acme della poesia drammatica, ritenuta risorta grazie al genio italico dopo la cesura netta dei secoli bui del Medioevo, era individuata nella commedia e nella tragedia regolare del Cinquecento,¹⁷ per cui le vicende spettacolari del XV secolo, relegate ai margini quando non proprio taciute, ricoprivano al più un valore prodromico, di prime prove imperfette, meritevoli di essere prese in considerazione quasi esclusivamente per rinsaldare il primato cronologico italiano in Europa nella ripresa moderna del teatro¹⁸.

Pur rimanendo ancorato a questo orizzonte discorsivo “nazionalista”, improntato cioè a dimostrare il ruolo archegetico della produzione letteraria italiana delle origini nel continente e a sottolinearne l'eccellenza in termini qualitativi, Girolamo Tiraboschi imprime la prima sterzata decisa alla storia degli studi¹⁹. Presupposto teorico della sua *Storia della letteratura italiana* è l'assunto di marca illuminista che la Ragione si manifesti in forme e misure diverse in ogni secolo, e che il compito dello studioso sia dunque liberarsi di ogni pregiudizio e indagarne le molteplici e multiformi espressioni in una prospettiva diacronica. Il corollario di questa premessa, il superamento della categoria di “irregolarità” del Quattrocento e una nuova valutazione del secolo alla luce della sua specificità, è in verità spesso disatteso. Tuttavia, la storia tiraboschiana ha il merito non trascurabile di gettare

¹⁶Si veda da ultimo l'ampia ed esaustiva trattazione che ne offre Bosisio nell'introduzione alla sua tesi di dottorato. Cfr. Bosisio 2014, pp. 8-18.

¹⁷Cfr. l'impostazione di Muratori 1706 o Maffei 1723.

¹⁸Cfr. ad esempio Maffei 1723, p. IV: «ma in somma tutti questi [drammi del XV secolo] non furono che imperfetti preludi e poco fortunate pruove, poiché vera e regolata tragedia in questa o in altra volgar lingua non si vide avanti la Sofonisba del Trissino».

¹⁹A proposito della figura di Girolamo Tiraboschi si veda la voce di Enrico Zucchi nel DBI (Zucchi 2019). Il volume dedicato al Quattrocento è il sesto della prima edizione, da cui qui si cita, e risale al 1776.

nuova luce documentaria e accendere i riflettori della storiografia su un periodo fino a quel momento quasi del tutto ignorato.

Il teatro di Ercole esercita un ruolo di assoluta centralità nella sua trattazione²⁰. Creato bibliotecario di Modena dal duca Francesco III già nel 1770, lo studioso ebbe accesso diretto a una cospicua mole di documenti custoditi dall'archivio estense, la cui acquisizione costituirà il nucleo di partenza per le ricerche dei positivisti²¹. Egli intuisce per primo il coinvolgimento diretto del duca Ercole nella commissione e progettazione degli spettacoli ferraresi e individua alcune delle personalità che lavorarono alla traduzione e alla stesura dei testi drammatici (Pandolfo Collenuccio, Niccolò da Correggio, Battista Guarino). Quando si arriva però all'analisi delle singole opere, i pregiudizi solo teoricamente alle spalle riemergono prepotentemente²².

Oltre e più che nelle testimonianze documentarie, il suo lascito più importante alle future generazioni è un'idea di rinascita del teatro (classicamente inteso) che ebbe il suo ipocentro nelle corti padane rinascimentali e il suo epicentro proprio a Ferrara, nella fastosa età aurea di Ercole I d'Este. Questa nozione si fisserà presto in luogo comune della storiografia, talmente radicato da lasciare tracce persino nei contemporanei manuali di storia del teatro²³.

L'ipotesi di una presunta linea evolutiva del teatro in Italia, esplicitamente presente per la prima volta in Tiraboschi, è anche il nocciolo dell'impostazione critica positivista. Il punto di partenza del processo evolutivo sarebbe la lauda drammatica/sacra rappresentazione nelle sue diverse manifestazioni, che si sarebbe

²⁰«Dalle cose fin qui osservate è manifesto abbastanza che il teatro estense in Ferrara fu il più magnifico di quanti in questo secolo si vedesser tra noi; e che ivi prima che altrove rappresentaronsi commedie in rima». Cfr. Tiraboschi 1776, p. 193.

²¹Il *corpus* si compone principalmente di testimonianze epistolari e di segmenti del *Diario Ferrarese*, il quale sarà pubblicato nella sua interezza solo da Pardi 1928.

²²Queste ad esempio alcune considerazioni sopra l'*Orfeo* del Poliziano: «[...] deesi a giusta ragione all'*Orfeo* del Poliziano la lode di essere stata la prima rappresentazion teatrale, scritta non solo con eleganza, ma ancora con qualche idea di ben regolata azione, che si vedesse in Italia. Egli è vero che l'*Orfeo*, qual si è avuto finora alle stampe, è anzi una farsa disordinata e confusa, che un giusto componimento drammatico. Non vi si veda division di atti e di scene; irregolare e mal intrecciato era il dialogo; e ridicolo sopra ogni cosa era l'uscire che faceva improvvisamente Orfeo a cantare un'ode saffica latina in lode del card. Gonzaga». Cfr. Tiraboschi 1776, p. 194.

²³Così anche Lipani a proposito dello stato degli studi sul teatro sacro ferrarese: «La riflessione di una certa storiografia – tuttora assai radicata fuori dai ristretti ambiti disciplinari della Storia del teatro ma non estranea nemmeno alla disciplina, quantomeno nella sua vulgata manualistica – è stata volta a ricercare i sensi della nascita del teatro moderno nelle pratiche quattrocentesche». Cfr. Lipani 2017, p. 40.

articolata poi, al maturare delle condizioni socioculturali, nella commedia/tragedia regolare profana cinquecentesca. L'unica differenza sostanziale tra la formulazione tiraboschiana e quella della scuola storica è una rimodulazione della scala dei valori: lo storico della letteratura bergamasco relega le prime espressioni spettacolari religiose al rango di mere avvisaglie imperfette dello spirito teatrale dell'epoca da venire, laddove invece i positivisti vi colgono una manifestazione autentica e non contaminata del *Volksgeist* del tempo.

Pioniere dell'applicazione del metodo storico positivista alle ricerche sul teatro italiano è Alessandro D'Ancona. I frutti dell'approccio innovativo si osservano già nel suo primo lavoro, i tre tomi delle *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* pubblicati nel 1872²⁴. Il fuoco si allarga dall'analisi storico-filologica dei testi, che comunque conserva ampio spazio, alla complessità dei fenomeni culturali in cui lo spettacolo si inserisce.

Il rinnovamento è ancora più evidente nella monumentale prima edizione in due volumi delle *Origini del teatro italiano*, datata 1877²⁵. Aspetti fino ad allora trascurati, quali la scenotecnica, le feste o la corte, acquisiscono centralità e vengono indagati con attenzione. La collocazione dei dati in una griglia evolucionistica predeterminata, un percorso di cui aprioristicamente si conoscono inizio e fine, imbriglia naturalmente i discorsi particolari e impedisce una prospettiva quanto più possibile interna agli oggetti di analisi²⁶. A D'Ancona e agli altri positivisti resta comunque il merito dello slittamento dalla sola testualità a una dimensione antropologico-culturale.

L'importanza della stagione positivista degli studi si misura però soprattutto sull'imponente mole di documenti riportata alla luce e consegnata idealmente ai posteri. La raccolta di testimonianze di cui la scuola storica si fece carico costituisce ancora oggi il nucleo d'indagine fondamentale per gli storici dello spettacolo che si confrontano con la materia. Le *Origini* d'anconiane ad esempio si fregiano di diverse appendici documentarie che immagazzinano fonti epistolari, cronistiche, manoscritte e di varia altra natura, non solo ferraresi ma anche mantovane, milanesi

²⁴D'Ancona pubblica una quarantina di testi di sacre rappresentazioni e discute dei tratti salienti del genere e della realtà sociale in cui si è originato, cfr. D'Ancona 1872.

²⁵Cfr. D'Ancona 1877.

²⁶A proposito si vedano, tra le altre, le considerazioni di Guarino 1988, pp. 10-11.

e bolognesi. Particolarmente ricca è la seconda di queste appendici, intitolata *Teatro mantovano nel sec. XVI* e incentrata sullo spettacolo dei Gonzaga al tempo di Isabella d'Este.

Altrettanto imprescindibili i contributi di Alessandro Luzio e Rodolfo Renier sul teatro classico ferrarese e su *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga* pubblicati nel prestigioso periodico positivista «Giornale Storico della Letteratura Italiana» (1888-1902)²⁷. Quest'ultimo colleziona una preziosa e nutrita serie di testimonianze, in gran parte epistolari, che documentano le relazioni della marchesa di Mantova con i cortigiani di tutta Italia²⁸. L'appassionato scavo documentario di questi anni non si limita naturalmente al solo ambito teatrale. Studi come quello di Remigio Sabbadini sull'umanesimo ferrarese dei primordi, o il mastodontico saggio erudito *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I* di Bertoni rivestono ancora oggi un'importanza capitale nella ricostruzione dei lineamenti della cultura ferrarese quattrocentesca²⁹.

Da questo ingente patrimonio documentario muovono gli studiosi della generazione successiva, i quali alterano leggermente le coordinate critiche di base. Il lavoro di riferimento è il volume monografico della *Storia letteraria* di Vittorio Rossi dedicato al Quattrocento³⁰. Nella sezione dedicata al teatro, il filologo conia una categoria interpretativa destinata a larga fortuna nell'esegesi degli spettacoli quattrocenteschi di corte: il "dramma mescolato", cioè «tecnicamente misto di medievale e classico»³¹. Il concetto implica comunque un'idea di sviluppo lineare del teatro dalla sacra rappresentazione alla commedia/tragedia regolare

²⁷I contributi di Luzio e Renier sono stati recentemente raccolti e ripubblicati in un unico volume da Simone Albonico, cfr. Luzio, Renier 2005.

²⁸Il contributo, pubblicato inizialmente a più riprese e riedito di recente nella sua interezza, è diviso in sezioni geografiche (area ferrarese, mantovana, lombarda, emiliana, dell'Italia centrale e meridionale).

²⁹Da segnalare anche almeno gli studi di Pardi, che pubblicò i Diari ferraresi e una monografia dedicata al teatro classico ferrarese, cfr. Pardi 1904 e 1928.

³⁰Su Vittorio Rossi, di formazione positivista e nella maturità vicino a posizioni idealistico crociane, si veda la voce di Paolo Garbini nel volume enciclopedico Einaudi dedicato alla Letteratura Italiana (Garbini 1990). La *Storia letteraria* è data alle stampe una prima volta nel 1898, e conoscerà molteplici ristampe lungo tutta la prima metà del XX sec. anche a seguito della morte del suo autore (1938). Il riferimento è l'edizione aggiornata del 1933, da cui qui si cita.

³¹«Credo di essere stato il primo che usasse la formula «dramma mescolato»; ma non ho di che gloriarmene, perché mi pare che nessuno abbia inteso il valore che davvo alla formula. Ora spero di averlo chiarito: insomma la polizianesca *Fabula di Orfeo* non è un dramma mescolato [in quanto *tecnicamente non era altro che una sacra rappresentazione di argomento mitologico pagano*]; lo è la *Orphei tragoedia*». Cfr. Rossi 1933, p. 506.

cinquecentesca, di cui il dramma mescidato costituirebbe una fase intermedia di transizione. Il modello classico e sacro sono però posti sullo stesso piano, e la mescidanza formale è riconosciuta costitutiva dell'esperienza spettacolare del XV secolo³².

L'orizzonte si amplia ulteriormente negli anni Trenta del Novecento a seguito della pubblicazione della *Storia del teatro italiano* di Mario Apollonio, primo in Italia a presiedere una cattedra in Storia del teatro a Milano. Antesignano di una disciplina ancora da venire, Apollonio intuisce il legame indissolubile tra lo spettacolo quattrocentesco e le corti, e lo pone al centro della sua analisi³³. Luoghi in cui si produce e fruisce lo spettacolo, le corti diventano nella sua prospettiva il contesto in cui “i molteplici atteggiamenti della teatralità quattrocentesca trovano atto ed effetto, unità di luogo e unità di spirito”. Il fenomeno teatrale è ora considerato nella sua specificità storica, in un'ottica metodologica scevra di ogni evolucionismo e fortemente incentrata sullo studio dell'oggetto alla luce dei meccanismi interni alla data cultura di cui è parte.

Il teatro ferrarese alla corte di Ercole, al quale viene riconosciuto valore paradigmatico, è ancora una volta il perno dell'indagine³⁴. Grande attenzione è posta al progetto politico del duca, che motiva la dispendiosità e la meticolosità realizzativa della stagione spettacolare:

[Ercole] si occupa di tutto, ma non con l'ilare disinvolta politicità di un Magnifico Lorenzo, né con la condiscendenza un po' longanime dei papi umanisti, né con l'enfasi presto disfatta che mettevano nello svagarsi gli Sforza a Milano o gli Aragonesi a Napoli; ma con

³² Anche Emilio Bertana e Ireneo Sanesi, sulla scorta di Rossi, riconoscono la pratica dell'ibridazione costitutiva delle “rinascite” rispettivamente di tragedia e commedia nel Rinascimento italiano. Cfr. Bertana 1905 e Sanesi 1911.

³³ A proposito dell'importante svolta apolloniana degli studi sul teatro di corte e, nello specifico, su quello ferrarese, si vedano le considerazioni di Clelia Faletti in Cruciani, Faletti, Ruffini, pp. 131-133.

³⁴ Al teatro erculeo Apollonio riconosce una progettualità temporale superiore alle altre corti padane: «Fu merito delle Corti, e particolarmente della Corte di Ferrara, l'averne assicurato la continuità dell'esperimento della commedia, l'averlo imposto al gusto del pubblico, l'averne preparato l'organizzazione consentendole di durare». Lo studioso è anche tra i primi a soffermarsi sullo spettacolo sacro ferrarese, cfr. Lipani 2017, pp. 45-46.

puntualità assidua, politica anch'essa [...] attua i suoi disegni con linee energiche e tratti senza soverchia finitura»³⁵.

La proposta interpretativa complessiva sottolinea principalmente la convergenza produttori-fruitori caratteristica del sistema cortese, preludio di una fin troppo insistita negli studi successivi autoreferenzialità della corte.

La svolta storiografica decisiva ha luogo a partire dagli anni Cinquanta, allorché iniziano a prendere forma le discipline dello spettacolo. Il primo passo decisivo fu la realizzazione dell'Enciclopedia dello Spettacolo, mastodontico e innovativo progetto editoriale di Silvio D'Amico che ebbe il merito di raccogliere un'imponente quantità di materiali di ogni tipo aggiornando il repertorio delle fonti e soprattutto di considerare finalmente lo spettacolo in tutti i suoi linguaggi costitutivi (musica, danza, scenotecnica, recitazione, iconografia etc.)³⁶. Le riflessioni degli anni Sessanta e Settanta che seguirono questo fermento culturale realizzarono un salto di qualità metodologico³⁷.

Alla riduttiva compressione del teatro nel suo "prodotto", cioè la rappresentazione davanti agli spettatori, alla stregua di un testo letterario o di un'opera figurativa, si sostituisce la più ampia concezione di "fatto teatrale", l'insieme dei processi di produzione e ricezione che lo spettacolo implica e da cui è, in ultima analisi, costituito³⁸. Entrano quindi a far parte dello spettacolo non solo le pratiche che interessano la fase di lavorazione preliminare di qualsiasi opera teatrale, ma anche la visione e l'assimilazione della rappresentazione da parte degli spettatori³⁹. I quali, attraverso il filtro culturale, inteso sia nella sua componente individuale che in quella collettiva, gradualmente percepiscono, interpretano, reagiscono

³⁵Cfr. Apollonio 1981, p. 287.

³⁶ L'opera, inizialmente progettata in undici volumi, consta di nove tomi alla realizzazione dei quali contribuirono circa seicento studiosi italiani e stranieri. Essa è suddivisa in tre sezioni primarie: musica, cinema e teatro. Il primo tomo fu pubblicato nel 1954, l'ultimo nel 1963. Seguirono successivamente altri due libri, uno di Aggiornamento per gli anni 1955-1965 e uno di Indice-Repertorio. Cfr. D'Amico 1954-1975.

³⁷Impraticabile, oltre che fuori luogo, cercare qui di ripercorrere la storia delle discipline dello spettacolo. Sui problemi e sui metodi in una prospettiva diacronica si rimanda almeno a Guarino 2005, Cruciani 1992, Mazzoni 2003, Mamone 2003, pp.13-26, Pieri 2013 con relativa discussione della bibliografia.

³⁸ Sulla questione rimandiamo a Guarino 2015 e anche alla nuova concettualizzazione della drammaturgia in Ferrone 1988, pp. 87-94

³⁹Cfr. almeno Ruffini 1985.

emotivamente, elaborano una propria valutazione e memorizzano ciò che viene rappresentato sulla scena.

Il compito dello studioso non è più, quindi, collezionare singoli eventi, ma cercare di ricostruire le pratiche simboliche di cui si compone il linguaggio del teatro e decodificare le tracce che queste lasciano nella memoria culturale delle diverse epoche⁴⁰.

Negli stessi anni, in ambito europeo, prendeva forma una linea storiografica nodale incentrata sullo studio della cultura della festa. Ne furono il primo motore le riflessioni di Jacob Burckhardt e Aby Warburg, i quali già nella seconda metà del XIX secolo avevano sagacemente penetrato l'oggetto festa sino ad intravedervi i contorni di un modulo espressivo, caratteristico delle città italiane, attraverso cui la civiltà del rinascimento ha rappresentato concretamente l'idea di una rinascenza dell'antico e, in ultima analisi, ha messo in scena sé stessa⁴¹. Ripercorrendo gli itinerari di ricerca dei due storici, alla fine degli anni Sessanta Jacques Jacquot arriva a sviluppare una metodologia d'indagine della festa, che muove dall'analisi dettagliata delle singole pratiche performative e cerca di indurre le tensioni culturali e le forme simboliche alla loro base, ponendosi come obiettivo ultimo una ricostruzione complessiva della portata sociopolitica degli eventi festivi⁴².

Le nuove acquisizioni metodologiche hanno determinato negli ultimi decenni l'apertura di nuovi campi d'indagine sul teatro ferrarese rinascimentale. L'onore dell'apripista spetta a Ludovico Zorzi, autore nel 1977 della notissima monografia *Il teatro e la città*⁴³. Alla capitale estense è dedicato il primo dei quattro

⁴⁰Si vedano in merito le riflessioni di Mamone sul principio di memorabilità delle pratiche, cfr. Mamone 2003, pp. 13-26.

⁴¹ Così, già nel 1899, Aby Warburg citava la definizione di «Festwesen» di Jacob Burckhardt ritenendola ormai paradigmatica: «Le più alte manifestazioni di festa in Italia costituiscono un autentico trapasso dalla vita all'arte» (Warburg 2011, p. 133). Il contributo fondamentale burckhardtiano rimane il *Der Cultur der Renaissance in Italien*, la cui princeps risale al 1860 (Burckhardt 1968).

⁴² Cfr. Jacquot 1956-1960; 1964. Oltre ai suoi lavori, legati alle iniziative del Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR), segnaliamo sempre all'interno dello stesso filone storiografico gli studi sulla performance della festa di Frances Yates e Jean Seznec, cfr. Yates 1959 e Seznec 1953.

⁴³Su Ludovico Zorzi, pioniere dello studio e dell'insegnamento della Storia dello spettacolo in Italia, si veda il profilo tracciato in Mazzoni 2014. La prima pubblicazione de *Il teatro e la città*, da cui qui si cita, risale al 1977. Seguirono diverse ristampe, l'ultima delle quali è ancora attualmente in corso di pubblicazione.

capitoli che compongono il libro⁴⁴. L'itinerario che Zorzi percorre è inconsueto: egli attraversa l'architettura urbana ferrarese ai tempi dell'Addizione Erculea di Biagio Rossetti, reinterpreta consistenti porzioni del ciclo pittorico della Sala dei Mesi di palazzo Schifanoia, passa in rassegna le notizie circa gli allestimenti scenici dei volgarizzamenti plautini tenendo in conto gli appunti di Pellegrino Prisciani, sbircia perfino un possibile edificio teatrale ariostesco⁴⁵. Ne risulta un discorso sulla contiguità linguistica tra urbanistica, pittura e scena nella rappresentazione dello spazio cittadino, che si riverbera nelle forme espressive molteplici della drammaturgia e degli allestimenti e sottintende uno spazio mentale e culturale pregresso comune⁴⁶. Il saggio, destinato a fare scuola, è esemplare di un nuovo approccio. Le fonti iconografiche, cronistiche e archivistiche cui attinge non hanno carattere di marginalità in un impianto discorsivo ancora testocentrico né tantomeno svolgono funzioni di porte secondarie d'accesso a eventi oggi altrimenti inaccessibili, ma costituiscono esse stesse lo spettacolo oggetto di esegesi⁴⁷.

La lezione di Zorzi è alla base delle ricerche di Clelia Faletti, Franco Ruffini e Fabrizio Cruciani confluite nel sedicesimo numero di «Teatro e Storia»⁴⁸. La prima offre un inquadramento generale e multiprospettico del teatro ferrarese quattrocentesco, riorganizzando le fonti già a disposizione degli studi in un assetto più funzionale alle esigenze delle nuove metodologie⁴⁹.

⁴⁴Originariamente i capitoli erano quattro saggi autonomi, poi raggruppati dall'autore nell'unico volume.

⁴⁵«Inseguiamo piuttosto, lungo una sequenza di ritagli e di incastri a volte minimi, il definirsi, cangiante e allusivo, di una idea della città, che, collegandosi alle riflessioni sulla forma urbana reale dalle quali abbiamo preso le mosse, consente una visualizzazione plausibile, sebbene imperfetta, della 'città' ferrarese. Nella casistica della 'scena di città' propria del teatro umanistico, essa si pone a capostipite di una tipologia autonoma e destinata a un originale sviluppo». Cfr. Zorzi 1977, p. 8.

⁴⁶«Lo spazio del palcoscenico si apre ancora una volta al miracolo di una cifra urbana insondabile, che interroghiamo riflettendo sulla misura del nostro passo; dove l'incerta prospettiva pone i suoi punti di fuga nella campagna attratta entro le mura; dove la quinta scenografica si muta nelle ali spalancate del cortile di un palazzo d'incanto; dove la scena dell'affresco è sfera d'aria, lontananza e destino; dove il pendio della strada si fa declivio di palcoscenico su cui siedono le muse inquietanti; dove passato e futuro si arrestano nella nozione di un tempo metafisico, che oltre la soglia della metafora ci dice che nello spazio ordinato della mente la vita è scena». Cfr. Zorzi 1977, pp. 31-32.

⁴⁷Oltre al saggio apripista zorziano cui facciamo qui riferimento, un ruolo di svolta nella storiografia degli studi teatrali è da assegnare anche ai lavori di Richard Trexler, Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani e Edward Muir (Trexler 1980, Cruciani, Taviani 1988, pp. 131-177, Muir 1981).

⁴⁸Il sedicesimo numero di «Teatro e Storia» (il primo a cadenza annuale) risale al 1994, i contributi dei tre studiosi sono stati però redatti nel 1989-90 in preparazione a un volume collettivo sul teatro ferrarese che non venne mai realizzato. Cfr. Cruciani, Faletti, Ruffini 1994, p. 131.

⁴⁹A Clelia Faletti si deve anche una griglia cronologica completa (spesso approssimativa per mancanza di dati) che integra quella di Coppo 1968, pp. 37-39. Cfr. Cruciani, Faletti, Ruffini, pp. 164-167

Franco Ruffini si dedica invece alla peculiare declinazione ferrarese del modulo scenografico della “scena di città”, già precedentemente studiato da Elena Povoledo e dallo stesso Zorzi⁵⁰. Il *focus* è centrato sull’alterità tipologica della “città ferrarese” rispetto alla scena prospettica rinascimentale, sulla sua parentela strettissima con l’immaginario della città reale e sugli scambi simbolici bilaterali tra la teoria vitruviana nella versione di Pellegrino Prisciani e la prassi della rappresentazione.

Da ultimo, Fabrizio Cruciani questiona la tradizionale vulgata critica sulla drammaturgia di Ludovico Ariosto, scomponendola e ricollocandolo nel contesto culturale che gli pertiene. Allo stesso autore si deve anche un importante studio preliminare sull’attorialità a Ferrara nel Quattrocento, primo step verso il superamento dell’applicazione del sistema di ruoli canonici moderni nello studio della performance teatrali, e l’inquadramento dei protagonisti delle recite erculee in più pertinenti categorie di poeti-cantori-improvvisatori⁵¹.

La trattazione più recente riservata allo spettacolo ferrarese del Quattrocento è *Devota magnificenza. Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo* di Domenico Giuseppe Lipani⁵². Vi si approfondisce una branca vitale e poco studiata della produzione spettacolare dell’epoca, quella sacra. Da un’angolatura ideologica, il libro prova a ricostruire la molteplicità dei linguaggi e dei parlanti caratteristica del teatro sacro in un percorso diacronico. Calcando questa strada, Lipani ridiscute e precisa alcuni *reference points* degli studi: la “città ferrarese”, i cui esordi sono rintracciabili già molto prima di Ercole d’Este e la cui trasversalità va ben oltre gli spettacoli classici; la circolarità materiale lungo l’asse Firenze-Ferrara, dimostrata dalla collaborazione di diversi artigiani e apparatori fiorentini sin dai primi decenni del secolo nella realizzazione di ingegni e scenografie per spettacoli a matrice umanista, cortese o religiosa; la fungibilità, di uomini come di idee e forme, tra il teatro sacro e il profano.

⁵⁰Cfr. Povoledo 1969, pp. 357-371 e Zorzi 1977, pp. 5-59. Un importante volume che pone nella giusta prospettiva gli studi della Povoledo è Biggi 2016.

⁵¹Il saggio è pubblicato nel 1982 nell’opera collettiva in tre volumi *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, curata da Quondam e Papagno. Cfr. Cruciani 1982.

⁵²Il volume, pubblicato nel 2017, è il compimento della tesi di dottorato dell’autore. Cfr. Lipani 2017.

Parallelamente, anche le ricerche consacrate ai testi drammatici e alla loro tradizione si giovano delle conquiste delle discipline dello spettacolo⁵³. La monografia di Maria Luisa Uberti dedicata al volgarizzamento dei *Menechini* è paradigmatica⁵⁴. Decisiva è la presa di coscienza dell'impossibilità di procedere a improduttive deduzioni filologiche di *stemmata codicum* quando si abbia a che fare con testi di spettacolo quattrocenteschi: la linearità della tradizione manoscritta deve essere adattata al contesto produttivo dei testi spettacolari del tempo, i quali molto spesso non oltrepassano il ciclo vitale dell'evento per il quale sono pensati e conoscono una testualizzazione solo molto seriore e per vie traverse, assai differente a seconda dei casi⁵⁵. Le molteplici versioni dei *Menechini* a noi tradite vengono allora direttamente messe in relazione con gli spettacoli per i quali sappiamo sono state pensate, integrando il dato testuale con fonti di altro tipo.

Altrettanto fondamentali nell'ambito sono i recenti contributi di Gianni Guastella, che si occupano dell'officina di traduzione plautina e terenziana ferrarese⁵⁶. Insinuandosi tra le crepe di una storiografia consolidata, che individuava in Guarino e negli umanisti gli artefici dei volgarizzamenti, lo studioso formula nuove e più aggiornate ipotesi di lavoro. La pressoché totale inesperienza degli umanisti nella versificazione volgare e il sicuro coinvolgimento di poeti-improvvisatori di fama nella realizzazione degli spettacoli gli suggeriscono una rilettura complessiva dei documenti, il cui risultato è l'individuazione di due fasi ben distinte nella traduzione dei classici: una dal latino alla prosa, delegata agli umanisti e un'altra dalla prosa ai versi da recitare affidata agli esperti poeti di corte. Queste argomentazioni problematizzano l'usuale autoreferenzialità erudita con cui usualmente si liquida il sistema produttivo cortese, delineando uno stimolante quadro collaborativo tra le singole componenti.

⁵³Gli studi dedicati specificamente tanto ai volgarizzamenti plautini quanto alle commedie nuove scritte in età erculea mantenevano (e in gran parte manterranno) obiettivi e metodi ancora squisitamente filologici. A titolo esemplificativo possono considerarsi i lavori di Braun 1980 e Pittaluga 2002. Fa eccezione Villaresi 1994, dedicato alla cultura teatrale nella Ferrara primo quattrocentesca.

⁵⁴Cfr. Uberti 1985.

⁵⁵Le considerazioni della Uberti saranno la base del metodo di Antonia Tissoni Benvenuti nei suoi lavori sull'*Orfeo* del Poliziano (1986 e 2000). Laura Riccò (1996) riconosce in questi due lavori carattere fondativo, da un punto di vista metodologico, di una nuova filologia "teatrale".

⁵⁶Cfr. in particolare Guastella 2007 e 2013.

Notevoli progressi sono stati compiuti nella seconda metà del XX secolo anche sul fronte dello scavo documentario. Il libro di Antonia Tisconi Benvenuti e Maria Pia Mussini Sacchi *Il teatro del Quattrocento. Le corti padane*, pubblicato nel 1983 come parte della celebre raccolta UTET Classici Italiani, rende finalmente accessibili alcuni testi fondativi dello spettacolo quattrocentesco⁵⁷. Limitatamente al contesto ferrarese, vi compaiono una prima edizione moderna dei *Menechini*, il *Timone* di Boiardo, il *Cefalo* di da Correggio e l'*Orphei Tragoedia*⁵⁸.

Veri e propri *reference books* sono infine i tre volumi de *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale* di Adriano Franceschini, dati alle stampe tra il 1993 e il 1997. Frutto di una vita di ricerche di archivio, i tre colossali tomi raccolgono e catalogano ogni testimonianza, reperita direttamente dall'autore, riconducibile all'attività o alla vita degli artigiani e artisti attivi a Ferrara tra il 1413 e il 1516.

Il rinnovamento tardo novecentesco degli studi sul teatro ha dunque investito anche lo spettacolo ferrarese rinascimentale, a cui si è cominciato a guardare in prospettive nuove, meno ideologiche e testocentriche. Gli adeguamenti metodologici hanno provato la loro efficacia nel ricostruire, entro i limiti del possibile, i lineamenti della *positività* del fenomeno, cioè la sua rarità e singolarità storica⁵⁹. L'indagine sulla specifica emersione e sulle regole di funzionamento interno del teatro erculeo, nelle sue molteplici sfaccettature, è oggi in stato avanzato. Parte della considerevole mole di dati raccolti in tre secoli di ricerca storiografica, a seguito di promettenti rianalisi, ha riacquisito linfa vitale trapiantata in nuovi discorsi, che ormai costituiscono un punto di non ritorno. I nodi decisivi sono quelli della progettualità ideologica della corte, della fungibilità delle forme linguistiche e dell'interscambio continuo di idee, uomini e saperi che si verifica a tutti i livelli nell'ambito della festa.

⁵⁷Cfr. Tisconi Benvenuti, Mussini Sacchi 1983.

⁵⁸Il *corpus* sarà ulteriormente ampliato dalla pubblicazione della versione del Sessoriano dei *Menechini* in Uberti 1985 e del manoscritto inedito della *Commedia di Ippolito e Lionora* in Crespi 2013. Una nuova edizione del *Timone* di Boiardo, inizialmente inserito nelle *Corti padane* di Tisconi Benvenuti e Mussini Sacchi, è stata pubblicata nel 2009 da Maria Antonietta Acocella e dalla stessa Tisconi Benvenuti alla luce di testimoni inediti e accompagnata dalla *Orphei tragoedia* ora riattribuita con sicurezza al conte di Scandiano (Boiardo 2009). Per il recente filone molto produttivo di studi su Boiardo rimandiamo a Canova, Ruozi 2012.

⁵⁹ Il riferimento teorico per la categoria critica di *positività* è l'*Archeologia del sapere* di Michel Foucault, per la quale qui rimandiamo alla prima edizione italiana Foucault 1971, pp. 137-147.

Il ruolo dominante del *princeps* nella pianificazione a tutto tondo della vita spettacolare ferrarese, già sottolineato da Tiraboschi e da D'Ancona e poi ribadito da Apollonio, non è più stato messo in discussione⁶⁰. La vulgata critica ha generato fisiologicamente la ripetizione pedissequa di formule aprioristiche, spesso molto generiche, che tendono a dare per scontato senza sforzarsi mai di chiarire i modi e i limiti del dirigismo ducale. Alcuni contributi recenti tuttavia fanno eccezione e aprono a nuove suggestioni. Il possibile percorso tracciato da Guastella dei volgarizzamenti nell'officina ferrarese, dall'esegesi umanistica alla versificazione affidata ai poeti-attori, fluidifica l'immaginario ormai cristallizzato della corte produttrice-fruttrice dello spettacolo evidenziando la collaborazione a vario titolo di specialisti molto eterogenei e l'apertura a influenze provenienti dall'esterno⁶¹. Allo stesso modo, Lipani documenta chiaramente l'esistenza e la resilienza di discorsi spettacolari alternativi a quello egemone cortese lungo tutto il Quattrocento⁶². Tornare alle fonti per chiarire le prassi della committenza e del lavoro dell'insieme dei professionisti scelti dal duca per realizzare il suo progetto spettacolare è una via utile da percorrere per approfondire meglio la realtà dei fatti. Definita da Cruciani «istituto culturale insieme di forme espressive autonome», la festa è lo spazio antropologico dello spettacolo quattrocentesco⁶³. Crocevia di linguaggi, competenze, prassi e prima di tutto uomini, essa costituisce il perno gravitazionale del sistema spettacolo. I presupposti ideologici e propagandistici che la sostanziano, la sua grammatica istituzionale, le variabili forme di interazione e contaminazione linguistica che di volta in volta si attivano al suo interno sono stati oggetto di proficue indagini negli ultimi decenni, su una materia che può essere ancora approfondita⁶⁴.

⁶⁰ Il ruolo accentratore del *princeps* e la forza centripeta esercitata dalla sua corte è un *topos* storiografico caratteristico della stagione di riscoperta e rianalisi del sistema produttivo cortese. Esso non riguarda la sola Ferrara, ma anche gli altri maggiori centri cortesi dell'Italia settentrionale. Si vedano ad esempio Tissoni Benvenuti 1983b e Grayson 1983 su Milano o Bregoli Russo 1997 su Mantova.

⁶¹ Cfr. Guastella 2007 e 2013.

⁶² Cfr. Lipani 2017, pp. 114-125, 251-256.

⁶³ Cfr. Cruciani 1982, p. 451. Sempre Cruciani definisce in modo conciso ed efficace lo spazio antropologico del teatro «uno spazio di uomini che hanno tecniche, idee, esperienze e progetti» (p. 452).

⁶⁴ I contributi fondamentali sono sempre Povoledo 1969, Zorzi 1977, Cruciani, Faletti, Ruffini 1994.

Lo sperimentalismo che ha caratterizzato le ricerche sul teatro profano ferrarese, improntandole sempre verso la diversione più che la sintesi, ne costituisce il più grande pregio e il più grande limite. Alla polisemia di questi lavori, di cui l'esempio-matrice rimane il capitolo zorziano de *Il teatro e la città*, corrisponde infatti necessariamente una dichiarata parzialità. È mancato uno sforzo centripeto di sintesi delle acquisizioni sparse in uno studio a carattere monografico più ampio⁶⁵. Inoltre, la comprensibile necessità di rottura rispetto al passato che ha accompagnato la nascita della nuova disciplina ha comportato una pressoché totale trascuranza del patrimonio testuale su cui si erano invece concentrati gli studi precedenti. Troppo spesso frettolosamente relegata al rango di documento letterario che poco o niente ha a che fare con lo spettacolo, quando non proprio ammutolita, questa tipologia di fonte ha infatti progressivamente perso il diritto di cittadinanza in buona parte della critica contemporanea di settore⁶⁶. La lacuna è tanto più estesa proprio nel caso specifico della Ferrara erculea, pressoché l'unica corte del periodo per la quale disponiamo di un nutrito *corpus* drammatico di provenienza abbastanza sicura. Nel nostro percorso di studio del teatro di Ercole cercheremo anche in parte di colmarla, partendo dall'assunto che il documento testuale, quando contestualizzato in una opportuna cornice metodologica, si riveli al pari degli altri

⁶⁵ Dell'unico tentativo, rimasto però a uno stato embrionale e incompiuto, rimane traccia in Cruciani, Faletti, Ruffini 1994, i quali nel sedicesimo numero di «Teatro e Storia» pubblicano alcuni contributi che avrebbero dovuto convergere in un «volume collettivo, mai realizzato, su Ferrara nel Rinascimento» (p. 131).

⁶⁶ Il fondamentale concetto di “drammaturgia consuntiva”, la cui formulazione più compiuta si deve a Siro Ferrone, si riferisce a una specifica tipologia testuale cui è attribuibile il valore di verbale ormai cristallizzato di una serie di pratiche linguistiche altre di cui inevitabilmente cancella le tracce, cfr. Ferrone 1992 pp. 97-102 e 2012, p. 247. Inizialmente circoscritto all'ambito dei copioni e delle stampe della commedia dell'arte, è oggi frequentemente esteso a qualsiasi testo di spettacolo quattro-cinquecentesco. L'uso talvolta improprio della categoria ha avuto come effetto la creazione di un asse oppositivo fortemente polarizzato carte/scene. Laura Riccò ha dimostrato l'infondatezza documentaria di tale opposizione nel Cinquecento: in molti casi i drammaturghi percepiscono i due momenti come tappe necessarie e auspicabili di un continuum teatrale, cfr. Riccò 2008, pp. 171-258. Sulle stampe dei volgarizzamenti ferraresi quattrocenteschi cfr. *infra* I.1.3.

uno strumento adeguato e indispensabile all'esegesi della relativa cultura spettacolare di appartenenza⁶⁷.

I.1.1.2 Le fonti documentarie: le cronache e gli archivi

La cronaca è senza dubbio il genere storiografico egemone nel Quattrocento ferrarese⁶⁸. Limitandoci al solo periodo di governo erculeo, sono state tradite sino ai giorni nostri otto diverse cronache⁶⁹. Qui le elenchiamo affiancandole al riferimento bibliografico dell'edizione a stampa di riferimento o, qualora non siano modernamente edite, del manoscritto che le conserva:

- *Diario Ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502* di Autori Incerti, in Pardi 1928 (RIS).
- Zambotti, *Diario Ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, in Pardi 1928 (RIS).
- Ferrarini, *Memoriale Estense 1476-1489*, in Griguolo 2006.
- Caleffini, *Croniche 1471-1494*, in Cazzola 2006.
- Zerbinati, *Croniche di Ferrara (1500-1527)*, in Muzzarelli 1989.
- Honededio di Vitale, *Cronaca (1471-1486)*, in Azzalli 1998.
- Pseudo-Equicola, *Annali della città di Ferrara*, Ferrara, BCF, Ms. 349 e 355.

⁶⁷ Esempi ne sono i già citati Guastella 2007 e 2013, i quali occupandosi del processo di traduzione e messa in scena a tutto tondo dei volgarizzamenti ferraresi ricavano informazioni chiave sul funzionamento della corte ferrarese; Riccò 2008, in cui l'analisi del rapporto degli scrittori drammatici cinquecenteschi con le stampe delle loro opere ridefinisce il concetto stesso di teatro nell'epoca di riferimento; gli studi di Antonia Tissoni Benvenuti (1986) e Maria Luisa Uberti (1985) che sanciscono l'inadeguatezza filologica del principio archetipico lachmanniano applicato ai testi spettacolari quattro-cinquecenteschi; Ventrone 2008, che integra perfettamente il dato testuale e editoriale a quello cronistico, iconografico o di altro tipo per una ricostruzione capillare dello spettacolo sacro fiorentino tardo medievale-rinascimentale. La dirimente questione dell'uso del libro di teatro come fonte per lo studio dello spettacolo è ampiamente approfondita in *infra* I.1.3.

⁶⁸ Le fonti adoperano il termine cronaca con notevole fluidità, riferendosi a tipologie di narrazione storiografica anche formalmente piuttosto distanti tra loro. Qui intenderemo le cronache *stricto sensu* come «narrazioni organizzate secondo un principio prevalentemente annalistico di eventi contemporanei all'autore - inseriti o meno in una cornice di secolare storia cittadina (che poteva anche acquisire peso e spazio preponderanti nell'economia del discorso); narrazioni, quindi, che nei primi secoli dell'Età moderna si rifacevano consapevolmente a un canone storiografico coltivato ab antiquo nei comuni cittadini, e che in quanto tali si differenziavano sia dai libri di famiglia che dalle 'nuove' storie umanistiche», cfr. Folin 2000, p. 460

⁶⁹ Il punto di riferimento per una contestualizzazione generale delle cronache quattro-cinquecentesche di area ferrarese è Folin 2000, cui si rimanda per una discussione della bibliografia. La tipologia documentaria è discussa anche in Lipani 2017, pp. 28-33.

- Antigini, *Cronaca di Ferrara* (1456-1513), Ferrara, BCA, Ms. Cl. I, 757.

Quasi superfluo indugiare sull'importanza capitale che questi scritti rivestono agli occhi dello studioso contemporaneo, da decodificare non tanto in relazione alla quantità di informazioni in essi contenute quanto ai punti di vista dei diretti interessati sui fenomeni analizzati di cui sono espressione. In altre parole, le cronache restituiscono una pluralità di sguardi interni alla realtà ferrarese quattrocentesca.

Sebbene ciascun documento citato condivida nelle linee generali l'impostazione annalistica e lo stile prevalentemente descrittivo, il contesto di produzione e l'estrazione sociale dello scrivente differiscono di caso in caso. Un primo gruppo testimoniale omogeneo include i lavori di Bernardino Zambotti e Girolamo Maria Ferrarini. Le notizie circa la loro vita provengono quasi esclusivamente dalle stesse cronache. Entrambi studiarono diritto allo *Studium*, sotto la direzione del maestro giurista Gian Maria Riminaldi. Bernardino divenne in seguito professore straordinario all'Università e funzionario ducale, ricoprendo in sequenza le cariche di giudice della masseria del Comune di Ferrara, vicario del podestà e giudice di Ferrara, Reggio e Mantova. Poco dopo la sua creazione a segretario particolare del nobile ferrarese Ugucione dei Contrari (1503), abbandonò Ferrara per Vignola e cessò di occuparsi della sua cronaca.

Anche Girolamo Maria dal canto suo intraprese una carriera nell'amministrazione. Il primo incarico ufficiale di cui siamo informati fu quello di giudice delle dieci lire presso il Comune di Ferrara, cui seguirono le posizioni di giudice della masseria e vicario generale del vescovo di Adria Nicolò Maria d'Este. Proprio come Bernardino, interruppe la sua cronaca allorché lasciò Ferrara dopo la nomina a vicario generale del podestà di Mantova (1489).

Membri di alto rango della classe di funzionari di corte, tanto lo Zambotti quanto il Ferrarini partecipano del progetto culturale erculeo. Essi si mostrano orgogliosamente in grado di coglierne i significati ideologici più profondi, mantenendo sempre un tono fortemente entusiastico nei riguardi dell'azione ducale. Le loro cronache, le più ricche di informazioni di prima mano sullo spettacolo,

rispondono a una logica encomiastica che spesso appiattisce la descrizione e necessita di essere costantemente filtrata.

Di un secondo insieme documentario fanno parte le cronache di Ugo Caleffini e Paolo Zerbinati. Il primo, originario di una famiglia di Rovigo da poco trasferitasi a Ferrara, trascorse la propria esistenza lavorando alla Camera ducale, alternandosi tra l'Ufficio delle bollette e la Spenderia⁷⁰. Il secondo fu maestro della zecca ducale e procuratore per conto di Alfonso, erede di Ercole⁷¹. Come per lo Zambotti e il Ferrarini, anche in questo caso ci troviamo in presenza di due figure inserite nell'amministrazione estense. Il loro *status* leggermente inferiore e la provenienza dagli ambienti notarili tradizionalmente depositari della storiografia comunale ne ribaltano però la prospettiva. La loro voce è infatti tendenzialmente critica nei confronti delle riforme di Ercole, colpevole di svuotare gli antichi uffici accentrando sempre più poteri su di sé e i suoi fedelissimi.

Ancora più apertamente polemico è Hondedio de Vitale, cittadino ferrarese di origine e istruzione modesta, estraneo, a parte una breve parentesi da ufficiale alle bollette della Camera ducale nel 1493, all'apparato burocratico ducale. Ci ha lasciato un diario privato, linguisticamente molto prossimo al parlato, in cui stigmatizza frequentemente l'operato della cerchia per lui inaccessibile dei favoriti di Ercole. Il giudizio negativo non risparmia nemmeno il signore stesso, al quale è dichiaratamente preferito il predecessore Borso d'Este.

Assimilabile a Hondedio quanto a provenienza sociale, Giuliano Antigini guarda invece con distaccata meraviglia alla corte ferrarese, interessandosi principalmente a promuovere l'ascesa della sua famiglia⁷². Egli era un uomo di Quinta, un borgo contadino, che nella capitale risiedette solo saltuariamente. Nonostante le testimonianze di Hondedio e Giuliano non contengano di fatto alcuna informazione

⁷⁰ Per la biografia di Ugo Caleffini si veda la voce di Franca Petrucci nel DBI (Petrucci 1973). Di lui conosciamo anche un poemetto encomiastico intitolato Cronica della Casa da Este e un'altra cronaca inedita a carattere compilativo che copriva sinteticamente il vasto arco temporale dal 38 al 1471, cfr. Folin 2000, p. 461.

⁷¹ Le notizie biografiche su Zerbinati provengono dalle sue Memorie, pubblicate nel 1988 nella serie «Monumenti della Deputazione provinciale Ferrarese di Storia Patria» (Zerbinati 1988, pp. 7-32).

⁷² «Alla registrazione dei *memorabilia* accaduti a Ferrara e nel suo contado, ad esempio, l'Antigini frammischiava puntualmente il ricordo dei fatti che attestavano l'ascesa in città della propria famiglia: per lui scrivere una cronaca era un modo per affermare il proprio diritto di cittadinanza in una società urbana che per un contadino si andava facendo sempre più chiusa», cfr. Folin 2000, p. 464.

utile a ricostruire lo spettacolo a Ferrara, esse rimangono comunque eloquenti in quanto uniche cronache esterne all'ambiente di corte, dunque portatrici di un discorso altro rispetto a quello ufficiale.

Accanto alla produzione cronachistica privata che abbiamo appena passato in rassegna, ne esiste poi un'altra di tipo cancelleresco⁷³. L'esempio principe è il *Diario Ferrarese*, compilazione di scritti riconducibili a diversi cronisti anonimi redatta nel Cinquecento su commissione ducale in funzione di compendio di facile consultazione⁷⁴. Ha tutta l'aria di rientrare in questa categoria la cronaca ferrarese attribuita a Mario Equicola, fino ad oggi sostanzialmente ignorata dagli studiosi⁷⁵. Essa è in realtà opera di un compilatore anonimo, come ci rivela una nota autografa nella prima carta di uno dei due codici che ce l'hanno trasmessa, il quale si servì della *Istoria Ferrarese* dell'Equicola a noi ignota e sicuramente anche di altre fonti⁷⁶. La narrazione storica prosegue infatti ben oltre la morte del presunto autore, occorsa il 26 luglio 1525⁷⁷. Sembrerebbe dunque a pieno titolo una silloge molto tarda, non sappiamo se ordinata dai successori di Ercole. Pur trattandosi di una fonte secondaria, le notizie che riporta si rivelano talvolta molto utili alla ricostruzione storica quando integrate alle altre.

Al pari delle cronache, anche le testimonianze epistolari sono in grado di aprirci dall'interno le porte della Ferrara tardo quattrocentesca. Lo statuto epistemologico specifico di questa tipologia documentaria implica una comunicazione diretta tra mittente e destinatario, passibile naturalmente di menzogne, silenzi e travisamenti. Nel caso particolare delle lettere di ambiente

⁷³ Le due forme cronachistiche, cancelleresca e privata, sono spesso sovrapponibili in quanto «a ricoprire incarichi ufficiali nella cancelleria erano uomini riconducibili alla stessa cerchia dei cronisti cittadini, quando non esattamente gli stessi», cfr. Lipani 2017, p.30.

⁷⁴ La storia editoriale del *Diario ferrarese*, estrapolato dal suo contesto di origine e pubblicato integralmente prima dal Muratori e poi dal Pardi, ha creato l'equivoco che si trattasse di un'opera riconducibile alla mano di un unico diarista anonimo, cfr. Folini 2000, p. 469 e Lipani 2017, p.30.

⁷⁵ Il biografo di riferimento di Mario Equicola è ancora Domenico Santoro (1906, pp. 7-105). Le notizie da lui riportate sono state riassunte e integrate da Paolo Cherchi nella voce dedicata all'Equicola del DBI (Cherchi 1993). L'attribuzione all'Equicola della cronaca di cui qui discutiamo è esplicita nella titolatura di uno dei due manoscritti che la contengono, cioè il Ms. 355 (*Annali della Città di Ferrara raccolti da Mario Equicola d'Alveto*).

⁷⁶ La c. 1 del Ms. 349 contiene la seguente nota, che toglie ogni dubbio sull'attribuzione della cronaca: «L'Equicola nel 1588 scriveva ancora, come da molti luoghi della sua mano stessa». È evidente che il compilatore attribuì erroneamente all'Equicola un'altra cronaca che si spingeva fino al 1588, dunque sessantatré anni dopo la morte dell'umanista e diplomatico alvitano.

⁷⁷ Il Ms. 355 si ferma al 1582, mentre il Ms. 349 arriva addirittura al 1609.

cortigiano ferrarese, ai due poli opposti del canale di comunicazione sono collocati due individui appartenenti allo stesso *milieu* culturale. Va da sé che la zona grigia del documento, quella dove giacciono i non detti, risulta molto estesa. In altre parole, chi scrive omette sempre una parte considerevole di informazioni ritenendo che il destinatario ne sia già a conoscenza. Individuare per quanto possibile gli *omissis* è la condizione preliminare necessaria al corretto inquadramento della fonte di riferimento⁷⁸. I carteggi di nostro interesse, fondamentali per lo studio della ricezione interna ed esterna dello spettacolo erculeo alla corte di Ferrara, sono i privati di Isabella d'Este e gli estensi, rispettivamente consultabili in:

- Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, sezione *E. Dipartimento affari esteri*: serie *Corrispondenze particolari*.
- Archivio di Stato di Modena, sezione *Cancelleria interna*: serie *Carteggi e documenti di regolari e particolari*.

Buona parte di essi è oggi facilmente accessibile in contributi a stampa o in forma digitalizzata⁷⁹.

Altro giacimento ricchissimo di informazioni sullo spettacolo erculeo a Ferrara è costituito dai registri di pagamento. Tali documenti spesso non sono semplici da rintracciare, in quanto sparsi in almeno tre fondi di due archivi diversi⁸⁰. Fortunatamente però molti di quelli che interessano gli artisti e le maestranze attive nella realizzazione degli spettacoli sono stati pubblicati nei tre volumi *Artisti e*

⁷⁸ Le applicazioni delle acquisizioni metodologiche circa la corretta interpretazione delle testimonianze epistolari in ambito storiografico, antiche almeno quanto la *Nouvelles Histoire* di Bloch e Lefebvre, negli studi di storia dello spettacolo sono discusse in Ruffini 1974 e Ferrone 1993.

⁷⁹ La pubblicazione di una parte consistente dei carteggi di Isabella d'Este in forma quasi integrale si deve a Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, recentemente raccolti in un unico volume da Albonico (Luzio, Renier 2005). Il progetto *in fieri* Herla, accessibile al seguente URL: http://www.capitalespettacolo.it/ita/ric_gen.asp, ha indicizzato un gran numero di lettere di Isabella relative allo spettacolo. La piattaforma IDEA (Isabella D'Este Archive) ha digitalizzato migliaia di epistole della marchesa (<http://isabelladeste.web.unc.edu/>). Alcune testimonianze epistolari riconducibili agli Este di Ferrara sono trascritte in Franceschini 1993-1997.

⁸⁰ I registri di pagamento relativi alla Ferrara erculea sono conservati nei seguenti fondi: A) Archivio di Stato di Modena, sezione *Archivio Camerale*, serie *Computisteria*: registri cosiddetti dei *Mandati*; i *Memoriali*; il *Conto generale*; i *Libri camerali diversi*. B) Archivio di Stato di Modena, sezione *Uffici Particolari*: *Bollette dei salariati*; registri *Munizioni e fabbriche*. C) Archivio storico comunale di Ferrara, sezione *Archivio storico del Municipio*: serie *Finanziaria*.

Ferrara di Adriano Franceschini⁸¹. Come dimostrato da Lipani nella sua recente monografia, quando correttamente interrogati i registri rivelano preziosi dati di cultura materiale, a partire dai quali è possibile ricostruire alcuni degli itinerari di circolazione di beni e professionisti che ruotano attorno allo spettacolo⁸².

Completa il quadro un'ultima tipologia di fonte, generalmente trascurata dalla storiografia. La potremmo definire letteraria indiretta, e consiste nella poesia umanistica di ambiente cortigiano scritta con finalità encomiastiche in occasione delle più importanti festività principesche. Assai di frequente essa riporta notizie di prima mano e chiavi di lettura simboliche ulteriori rispetto agli altri documenti. L'esempio più rilevante ai fini di questo studio è l'epitalamio per le nozze di Alfonso d'Este e Anna Sforza (1491) *Ad Herculem Ferrariae ducem, de nuptiis Alphonsi et Annae* del poeta di corte Tito Vespasiano Strozzi, contenuto nel quarto libro del suo *Aeolosticon*⁸³.

I.1.1.3. Il corpus testuale.

Come abbiamo già accennato, il criterio che ha guidato la scelta del *corpus* testuale su cui fondare l'analisi è la fondatezza del suo legame con la Ferrara di Ercole. Le cinque opere che abbiamo selezionato, a differenza delle altre, possiedono una duplice connessione con l'officina ferrarese erculea⁸⁴.

Il primo *link* porta due nomi: Francesco de' Nobili detto Cherea e Nicolò d'Aristotele de' Rossi detto lo Zoppino. Di origini lucchesi, il Cherea era un improvvisatore, attore e poeta che si fece un nome girovagando tra le corti

⁸¹ Oltre a Franceschini 1993-1997, alcuni altri registri di pagamento utili sono raccolti in Tuohy 1996.

⁸² Cfr. Lipani 2017, pp. 33-37

⁸³ I casi di carmi o prose scritte in occasione di particolari momenti della vita della corte ferrarese come nozze, viaggi o ingressi trionfali sono molteplici. Si possono ad esempio ricordare il *Quoloquium ad Ferraram urbem* scritto da Giovanni Sabadino degli Arienti per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia del 1502 o l'*Orazione per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia* scritta nella stessa circostanza da Pellegrino Prisciani.

⁸⁴ L'insieme del *corpus* di volgarizzamenti plautini e terenziani rinascimentali è stato recentemente fissato da Guastella 2018, pp. 36-47, cui rimandiamo per un'ampia discussione della bibliografia. Abbiamo escluso da questa lista i *Menechini*, la cui origine ferrarese è certa, in quanto già ampiamente trattati in Uberti 1985.

napoletana, romana e ferrarese⁸⁵. Diverse fonti ci confermano il suo ripetuto impiego sul palcoscenico nella stagione spettacolare erculea. Il suo soprannome gli veniva proprio dall'omonimo personaggio dell'*Eunuchus* terenziano che con tutta probabilità interpretò magistralmente nel carnevale ferrarese del 1499 (o 1503). Fu lui a trapiantare a Venezia il repertorio ferrarese su cui si era fatto le ossa, chiedendo e ottenendo con la speranza di un guadagno economico il privilegio di stampa di molte delle opere andate in scena a Ferrara⁸⁶. Caduto in disgrazia presso la Serenissima, egli decise ben presto di sospendere il proprio progetto editoriale, che non sfociò mai concretamente in alcuna pubblicazione.

Raccolse però il testimone il ferrarese Nicolò di Aristotile de' Rossi detto lo Zoppino. *Street singer* tra i più celebrati della sua epoca, Nicolò avviò a Venezia sin dai primi anni del XVI secolo una fortunatissima impresa editoriale⁸⁷. Figura a cavallo tra oralità e scrittura, era solito invogliare i potenziali clienti all'acquisto dei suoi libretti cantando in banco, arte nella quale rivaleggiava con pochi⁸⁸. La sua attività tipografica si concentrò principalmente sulla letteratura volgare coeva e, negli ultimi anni, proprio sulla commedia. Nel solo 1530 uscì dai suoi tipi un protocanone di ben dodici commedie, in larga parte di provenienza ferrarese: la *Virginia* dell'Accolti, l'anonima *Aristippia*, l'*Amphitrione* e la *Vita de Iosep* di Collenuccio, la *Cassina* e la *Mustellaria* di Berardo, i volgarizzamenti anonimi dell'*Asinaria*, dei *Menechini*, e del *Penolo*, la *Calandra* del Dovizi, il *Formicone* del Mantovano e l'*Eutichia* del Grasso⁸⁹.

Anche il secondo collegamento tra il *corpus* di commedie che abbiamo scelto di indagare e la Ferrara di Ercole reca due firme "d'autore": l'umanista Pandolfo Collenuccio e il priore di Nonantola Girolamo Berardo⁹⁰. Entrambe le

⁸⁵ Sul Cherea si vedano almeno Guarino 1987, pp. 29-52; Id. 1995, pp. 151-245; Vianello 2011, pp. 59-80.

⁸⁶ La questione sarà meglio affrontata nel discorso sull'*Asinaria* in *infra* III.3.

⁸⁷ La figura di Zoppino è al centro della monografia di Severi 2009, alla quale rimandiamo per una discussione della bibliografia.

⁸⁸ Sull'attività di cantimbanco di Zoppino si veda il fondamentale Degl'Innocenti, Rospocher 2019, pp. 27-32, che ridiscute l'operato dell'editore collocandolo nella più ampia cornice a cavallo tra oralità e scrittura degli *street singers*.

⁸⁹ Oltre ai titoli citati pubblicati nel 1530, Zoppino stampò nel suo quarantennio di attività editoriale anche i *Suppositi*, la *Lena* e il *Negromante* ariosteschi, l'*Amaranta* del Casali, un volgarizzamento anonimo dell'*Eunuco* terenziano, gli *Errori d'Amore* del Guazzo, la *Commedia di Ricino* del Volpino e la *Mandragora* del Machiavelli.

⁹⁰ Il discorso sulla biografia dei due volgarizzatori sarà affrontato in *infra* II.2.1 e III.1.

figure erano uomini di fiducia di Ercole I, coinvolti a vario titolo nella realizzazione del suo disegno spettacolare.

Lo studio di questi testi, come in generale di tutti i “libri di teatro” quattrocenteschi, è reso problematico dalla forma in cui sono stati traditi. L’unico materiale a nostra disposizione consiste infatti in una versione “pietrificata” a stampa o (eccezionalmente) manoscritta di molto seriore alla messa in scena di cui siamo a conoscenza⁹¹. Emblema ne sono i quattro volgarizzamenti plautini e la *Vita de Iosep* che approfondiremo in questo lavoro: gli unici testimoni giunti fino a noi sono praticamente le edizioni veneziane datate 1530 opera di Nicolò Zoppino. In situazioni del genere, le acquisizioni sopra discusse di Uberti e Riccò nel campo della filologia spettacolare non sono di fatto applicabili⁹². In che modo e a che scopo è allora possibile servirsi di queste fonti in un discorso sullo spettacolo del Quattrocento? Il primo passo per dirimere la questione è ridiscutere il concetto di testualità nel contesto di riferimento. Sappiamo bene che la realizzazione di uno spettacolo, non solo nella stesura di un copione ma anche nella pratica materia dell’allestimento, è sempre frutto di un lavoro collettivo; di questo carattere poliautoriale e dinamico che riguarda i testi da recitare a quest’altezza cronologica abbiamo varie testimonianze dirette. Prendiamo ad esempio il celebre scambio epistolare tra Ercole d’Este e Francesco Gonzaga datato 1496. Il marchese di Mantova aveva richiesto in una prima missiva al suocero Ercole di avere i testi di alcuni volgarizzamenti plautini andati in scena a Ferrara in quel carnevale. Questa la risposta di Ercole:

Havemo ricevuto la lettera della S.V. per la quale la ne adimanda, che vogliamo mandarle quelle Comedie vulgare che Nui già facessemo recitare. Et in risposta gli dicemo che’l ne renresce non poter satisfare

⁹¹ Dei quattro volgarizzamenti plautini e della *Vita de Iosep* che approfondiremo in questo lavoro ci sono giunte solo le edizioni veneziane datate 1530 opera di Nicolò Zoppino. Fa eccezione la sola *Asinaria*, che oltre all’edizione zoppiniana del 1530 è conservata anche in un manoscritto di mano sanudea e in due altre stampe veneziane cinquecentesche. Tutti i testimoni riportano comunque lo stesso testo. Cfr. Guastella 2018, p. 37 e *infra* III.3.1.

⁹² Vale la stessa obiezione di Riccò alla possibilità di procedere con la metodologia critica individuata da Tissoni Benvenuti e Uberti per le commedie di Ariosto, ritenute non «passibili di un’indagine analoga a quella dell’*Orfeo*, in quanto non abbiamo strumenti per affrontare il carattere andino della veste editoriale, la sua intrinseca ‘opacità’ filologica, dovuta al cancellamento di ogni sutura e incertezza, che occulta il processo costitutivo dei testi» (Riccò 2008, p. 7).

*al desiderio suo: per che volemo che la sapia che quando Nui facessemo recitare dicte Comedie, il fu dato la parte sua a cadauno de quelli che li havevano ad intervenire, acciò che imparasseno li versi a mente; et dopoi che furon recitate, Nui non havessimo cura de farle ridure altramente insieme nì tenirne copia alcuna, et il volergele ridure al presente seria quasi impossibile per ritrovarsi parte de quelle persone che interveneno in dicte Comedie, in Franza Franc(esc)o Ruino, parte a Napoli Pignata, et alcuni a Modena, et a Regio che sono uno Zachagnino, Zo(an) M(aria) Scarlatino. Sì che la S.V. ne haverà excusati, se non ge le mandemo. Lo è ben vero che volendole Nui fare recitare a la Illu. M.a Marchesana se la non se partiva, havevamo dato principio a voler fare rifare le parte de li predicti che li manchano cavandole dal testo de le Comedie de Plauto che se ritrovamo haver traducte vulgare in prosa. Ma dopo la partita sua non ni havemo facto altro. Se la S. V. desiderarà mo de havere alcuna de dicte Comedie in prosa, et ne advisi quale, Nui subito la faremo cavare dal libro nostro voluntieri, et la mandaremo a la V. S. [...]*⁹³.

Le informazioni che Ercole qui fornisce per motivare le ragioni, vere o pretestuose, per cui non può ottemperare alla richiesta sono per noi molto preziose. Si fa infatti menzione della pratica di trascrivere le parti scannate (*il fu dato la parte sua a cadauno de quelli che li havevano ad intervenire, acciò che imparasseno li versi a mente*), cioè le battute di un singolo personaggio ad uso dell'attore che doveva interpretarlo⁹⁴. Stando alle parole del duca, che però, come è stato più volte fatto notare, potrebbe mentire spinto dalla gelosia verso i suoi testi, in questa circostanza le parti dei singoli attori erano l'unica forma in cui il testo drammaturgico esisteva (*Nui non havessimo cura de farle ridure altramente insieme nì tenirne copia alcuna*). E dal momento che tali parti venivano date agli attori e alcuni di questi si trovavano in giro per l'Europa, non era più possibile

⁹³ La lettera, molto nota e citata, è discussa da ultimo in Guastella 2007, pp. 99-100. Qui la riportiamo secondo la sua nuova trascrizione.

⁹⁴ La pratica, molto ben documentata nel teatro spagnolo e inglese a partire dal XVI secolo, cfr. Palfrey, Stern 2007 e Vaccari 2006, in Italia lascia in questa fase solo tracce indirette.

collazionarle e stendere un testo unico (*et il volergele ridure al presente seria quasi impossibile per ritrovarsi parte de quelle persone che interveneno in dicte Comedie, in Franza [...] parte a Napoli [...] et alcuni a Modena, et a Regio [...]*). Anche qualora Ercole stesse mentendo, la scusa dovette sembrare molto plausibile a Francesco Gonzaga, il quale gli credette e, accettando il suo stesso suggerimento, richiese le versioni in prosa in sostituzione di quelle in versi ormai irrimediabili⁹⁵.

La condizione di dispersione testuale qui descritta è fortemente indicativa di un aspetto caratteristico delle modalità di fruizione del teatro di corte. Sembra infatti che questi testi nascano e muoiano come parte del sistema spettacolo all'interno del contesto cortese. Non è un caso se gran parte dei volgarizzamenti ci siano pervenuti anonimi in testimonianze di molto posteriori al loro primo utilizzo e mai, a quanto ne sappiamo, per volontà diretta dell'autore. Tutto lascia credere che si tratti di lavori molto effimeri, strettamente legati ad un contesto ben delineato nel tempo e nello spazio.

La situazione cui Ercole del resto si riferisce doveva essere abbastanza frequente, se è vero che anche a distanza di pochi anni volgarizzamenti di una stessa commedia necessitavano di essere riscritti⁹⁶. È sicuramente il caso dei *Menechini*, le cui diverse testimonianze testuali rimandano (almeno) a due distinti eventi spettacolari, e probabilmente, come avremo modo di vedere nella nostra trattazione, è anche il caso dell'*Amphitrione*, dal momento che la versione di Collenuccio sembra riconducibile solo ad una delle due rappresentazioni di cui abbiamo notizia⁹⁷.

Oltre alle parti scannate, anche i prologhi (o Argomenti) mostrano talvolta di essere un'unità testuale a sé stante, dotata di una propria autonomia. Che sia un segmento di testo molto particolare, del resto, ce lo suggeriscono già i casi in cui l'*Argomento* costituisce la porzione del testo drammaturgico con la più alta densità di cambiamenti tra diverse versioni, come ad esempio accade nei già citati

⁹⁵ La risposta del marchese di Gonzaga ad Ercole è riportata e commentata in Guastella 2007, pp. 101-103.

⁹⁶ Il problema della dispersione testuale non è ovviamente solo ferrarese. Ad esempio, nel caso della mantovana *Festa de Lauro* l'autore Gian Pietro della Viola lamenta già tre anni dopo la rappresentazione di aver perso il libretto che la conteneva, cfr. Tissoni Benvenuti 1983, pp. 47-48.

⁹⁷ Sulle "versioni" dei *Menechini* cfr. Tissoni Benvenuti 1983, pp. 77-87 e Uberti 1985, pp. 7-72, che presentano due diverse ipotesi sull'ordine cronologico di composizione dei testi, pur concordando entrambe sulla necessità di considerare la testimonianza del manoscritto Sessoriano come parte di una rappresentazione a sé stante. Sull'*Amphitrione* cfr. *infra* II.2.1.

*Menechini*⁹⁸. Il prologo infatti, per la sua natura di spazio liminare della rappresentazione, in cui chi recita si rivolge direttamente agli spettatori introducendoli nello spettacolo e istituzionalizzando il patto di illusione scenica, è fortemente legato alle circostanze contingenti, e per questo è generalmente il primo segmento a subire cambiamenti tra una messa in scena ed un'altra⁹⁹. In varie circostanze è largamente probabile che il prologo abbia avuto una sua autonomia testuale e sia riconducibile a un autore diverso da quello del corpo centrale del dramma; per esempio in occasione delle nozze bolognesi tra Guido Pepoli e Bernardina-Isotta Rangoni del gennaio 1475, la prima testimonianza a noi nota di teatro "profano" di corte in volgare. Durante la seconda giornata di celebrazioni, subito dopo cena fu rappresentata una *Fabula de Cefalo e Procris*, pervenutaci grazie a una malandata testimonianza di un anonimo cronista¹⁰⁰. Prima della trascrizione delle ottave recitate troviamo questa rapida descrizione:

(La seconda) *fabulla fu facta e recitata molto ornatamente (cum act)ione molto accomodate sopra uno palco edificato in la (sala) da le noce, sopra el qual è una silva e tute le cose necessarie. La quale fabula fu de Cefalo e Procris, posta da Ovidio nel suo Maggiore. L'argomento de la quale fu recitato dal dicto Tomaso Beccadello, non cantando, ma recitando molto elegantemente, statim dopo desenare, videlicet:*

Dopo una breve descrizione del palco innalzato nella sala della festa e un cenno all'ambientazione bucolica richiesta dal tipo di spettacolo, il cronista fa riferimento a un intellettuale, Tommaso Beccadelli, indicandolo come incaricato di recitare l'*argomento*, trascritto subito sotto¹⁰¹. Dopo una prima parte introduttiva

⁹⁸ Nella versione del manoscritto Sessoriano il prologo dei *Menechini* è molto contratto e quasi esclusivamente narrativo, laddove negli altri testimoni è più ampio e contiene, oltre a una più sviluppata parte introduttiva contenente un richiamo al pubblico, anche alcune importanti informazioni di contesto, come il riferimento all'abbigliamento dei due *Menechini*, pensato per permettere agli spettatori di distinguerli. Cfr. Uberti 1985, pp. 75-76.

⁹⁹ Sulla natura "liminare" del prologo in generale cfr. Guastella 2015.

¹⁰⁰ I due fogli del manoscritto bolognese (Bologna, Biblioteca Comunale, Gozz. 130, ff. 276r.-277r) contenenti l'opera, editi una prima volta in Cavicchi 1909, sono stati recentemente ripubblicati da Tisconi Benvenuti 1983, pp. 33-44, dalla quale di qui in poi citeremo e a cui rimandiamo per una discussione della bibliografia.

¹⁰¹ Per la biografia di Beccadelli il riferimento è ancora Fantuzzi 1782, pp. 27-31.

contenente l'invocazione alle Muse, il riferimento celebrativo alle nozze e una formula di richiamo all'attenzione, il testo si sofferma a raccontare come di consueto la trama nei suoi punti focali:

Pro. [...] Intenderite cum prompte rasone
che il troppo creder fa molti perire;
e vedereti, como Ovidio pone
nel gran volume suo cum alto dire,
sì como Procris, fior de l'altre done,
per troppo creder convene morire:
più bella era costei che tramontana,
de Cefal moglie e ninfa de Diana.
Caciando Cefalo, como solea,
benché fusse de terre gran signore,
vene una vechia dispietata e rea
narrando a Procris cum falso tenore
che Cefal suo marito – li dicea –
Aura seguiva, preso dal suo amore.
Mossese Procris senza più tardare
per veder quel che non vorìa trovare.
{La}ssato avea già Cefal di cacciare,
vinto dal caldo e dal soperchio affano;
a piè d'un fagio incomenciò a chiamare
aura, che era vento e nome vano.
Ma tanto dolce fu el so rasonare,
che Procris, che non era da lontano,
– Misera me! – infra sé stessa disse –
Or vedo ben che Cefal me tradisse! –
Mossise allora facendo rumore:
el qual sentendo, Cefal, da la terra
su se levò, e prese cum furore
el dardo suo e 'nver Procris diserra.

Gionse nel pecto e trapasolli el core
credendo de ferir silvestra fera;
ma po' che vide quel che avea ferito,
remase como morto, sbigotito.

Il brano, come è tradizione, cita dunque la fonte e ne sottolinea l'utilizzo moraleggiante (in questo caso un *exemplum* della punizione destinata ai creduloni)¹⁰². Ma quello che a noi qui interessa è constatare come l'ampia descrizione dell'intreccio offerta in sequenza non coincida con il contenuto effettivo della rappresentazione. Non soltanto infatti ciò che viene riportato nella terza ottava qui sopra non compare nel testo drammatico, ma anche nel primo discorso della vecchia a Procri non si dice apertamente che Cefalo è innamorato di Aura, come vorrebbe questo *argomento*, ma solo che questi «lassa te [scil. Procri] per sequir altra dona». La stessa identificazione della vecchia con Aura non è in realtà mai esplicita nel testo, ma solo nelle “didascalie”.

Beccadelli cioè racconta la vicenda nella forma in cui si trova in Ovidio, senza tenere presente la versione ridotta e leggermente variata che ne propone invece il volgarizzamento teatrale¹⁰³. Ritenendo con il Cavicchi alquanto improbabile che abbia recitato versi non suoi, le incongruenze tra prologo e testo drammatico sono spiegabili come opera di autori diversi¹⁰⁴. I dati sono quindi sufficienti ad ipotizzare che, nel caso della *Fabula di Cefalo e Procris*, il prologo sia stato concepito a parte, e sia stato recuperato e trascritto dal cronista nel suo resoconto, che peraltro dichiara parziale e lacunoso:

*Dicte queste parole lei expirò. Et CEFALO stando a sedere e tenendola
così morta suso le cosse e brace, piangendo disse la infra scripta*

¹⁰² Sulla componente morale come fondativa dell'idea di teatro dalla tarda antichità fino ancora al rinascimento cfr. Guastella 2007, pp. 71-82 e Vescovo 2014.

¹⁰³ La storia è raccontata da Ovidio in *Met.* VII, 690-862, ma nel volgarizzamento è sviluppata con alcune variazioni solo la parte finale (796-862), a differenza dell'*argomento*, che invece riassume il mito nella sua interezza.

¹⁰⁴ La questione dell'attribuzione è discussa in Tisconi Benvenuti 1983, p. 37-38. Ovviamente il nostro discorso non cambierebbe anche volendo attribuire il prologo ad un altro autore.

canzone in quarta rima, che veramente non fu persona che non piangesse, videlicet:

(Nota che dieta canzone fu robata, onde non l'ho possuta ponere qui).

Non è un caso che si sia perduta proprio una canzone, destinata ad una performance musicale e dunque fatta necessariamente pervenire a musicisti e cantori prima dello spettacolo; anche in altre circostanze porzioni di testi drammaturgici da eseguire in canto sono andate disperse oppure ci sono giunte attraverso circuiti diversi¹⁰⁵. Le canzoni sono del resto una parte molto mobile della rappresentazione, e possono variare di caso in caso a seconda delle circostanze: ad esempio quella in latino che compare in alcuni testimoni dell'*Orfeo* del Poliziano costituisce una di quelle varianti intimamente legate a una determinata messa in scena, e che poi si impongono nella tradizione del testo come fossero autoriali, individuate dalla Tisconi Benvenuti¹⁰⁶.

Un discorso parzialmente analogo si può fare anche per quanto riguarda i celebri “intermedii”, gli intervalli musicali e performati che separavano gli atti degli spettacoli “classici”¹⁰⁷. Si tratta, come è stato recentemente specificato da Lipani, di numeri scenici tradizionali, che prendono il nome “intermedii” e non più di “feste” solo quando iniziano ad essere letti come ideologicamente subordinati al nuovo teatro “classico”¹⁰⁸.

Gli intermezzi, sia che si compongano solo di una parte musicale e danzata sia che prevedano anche uno o più momenti recitativi, non hanno nulla a che vedere con la rappresentazione principale, ma sono dotati di vita e circolazione propria. L'unico modo in cui possiamo farcene un'idea è tramite le descrizioni che ne riportano cronisti e poeti, i quali, rispecchiando forse il gusto dell'epoca, spesso li raccontano con una dovizia di particolari ancora maggiore rispetto alla *pièce* che ne è la cornice.

¹⁰⁵ Altri due casi analoghi, a titolo di esempio, sono la *Canzone della Pazienza* e la *Canzone della fatica* di Bellincioni a Milano, delle quali pure l'editore Tanzi lamenta la perdita, cfr. Tisconi Benvenuti 1983, p. 259-260. Per un approfondimento sulla musica delle commedie con relativa circolazione cfr. Pirrotta 1969, pp. 191-242.

¹⁰⁶ Cfr. Tisconi Benvenuti 1986, pp. 38-57.

¹⁰⁷ Gli studi di riferimento per le pratiche intermediali, ferraresi e non, sono Lipani 2014 e il sempreverde Pirrotta 1969, pp. 5-333.

¹⁰⁸ Cfr. Lipani 2014, pp. 192-193.

Questa, a titolo di esempio, è la descrizione delle “intermesse” in occasione della messa in scena dei *Menechini* del 1491 ad opera di Giovanni Pincaro in una lettera alla sua signora Isabella d’Este:

Se fecino dentro tre intermesse molto belle; la prima fu de certi che feceno una morescha con le topie in mano; la secunda fu Apolo con la lira che cantò alcuni versi eligi et dreto luj erano le nove muse quale cantarono alcune canzone col leguto, con tanta concordantia et suavità de voce che non se porria dire meglio; la terza furono certi, vestiti pur ornatamente in forma de villani, che havevano in mane zape, vanghe, badili, ventorali et rastelli, quali al sonno d’uno tamborino fecino un’altra morescha, mo’ zugando fra loro ad scrima, mo’ lavorando, et sempre batevano el tempo; poj nel partire se deteno sule spalle per modo che feceno ridere ogniuno¹⁰⁹.

Come si vede si tratta di un insieme molto variegato, che spazia tra canti di divinità e tradizionali balli villaneschi in cui la musica ha sempre un ruolo di primissimo piano. Purtroppo non è possibile, a causa della carenza documentaria di cui parlavano, scavare più a fondo, ma le poche notizie a nostra disposizione sono sufficienti ad aggiungere questi *intermedii* al novero dei “testi possibili” connessi ad un evento spettacolare, che è quello che a noi interessa.

Al termine di questa rapida rassegna siamo in grado di ridefinire la testualità dello spettacolo di corte del Quattrocento in termini più precisi. Esiste dunque non “il testo”, bensì un microcosmo di documenti testuali distinti, tutti cooperanti alla realizzazione di un evento spettacolare. Buona parte dunque di tali scritture è pensata in relazione al suo immediato e contingente utilizzo, la loro eventuale sopravvivenza e trasmissione è legata a molteplici possibili fattori esterni quali l’obbligo epistolare o la trascrizione diretta da parte di uno o più spettatori interessati¹¹⁰.

¹⁰⁹ La lettera è edita in Luzio, Renier 1893, pp. 263-264.

¹¹⁰ Sul processo di testualizzazione del repertorio di poesia orale egloghistico-pastorale, terreno affine e in larga parte coincidente al comico, cfr. Bortoletti 2009 e Montagnani 2017.

Tenere nel giusto conto la pluralità e la caducità del materiale spettacolare originario quattrocentesco è indispensabile per accostarsi filologicamente ai testi in modo corretto, tentando di ricostruire le crepe della forma “opaca” delle stampe e dei manoscritti le tracce e i punti di sutura delle diverse redazioni. Tale approccio si rivela particolarmente produttivo nell’analisi degli apparati para-testuali.

Lungi dall’organizzarsi in “didascalie”, cioè in un insieme compiuto e autonomo contenente tutte le informazioni utili per immaginare la messa in scena, quelli che forse nel Quattrocento non si possono neanche definire paratesti ma note documentarie di vario genere relative alle circostanze della recita, all’apparato, o ad altre informazioni diverse dalle parole dette o cantate dai personaggi, costituiscono un arcipelago eterogeneo ancora da indagare. Orientarsi in questa varietà per lo studioso può risultare a volte molto complicato. Prendiamo ad esempio due indicazioni para-testuali che compaiono nello stesso luogo del testo dei *Menechini* ferraresi, ma in due diverse versioni, quella del manoscritto Estense e quella del Sessoriano¹¹¹. Nel primo caso, in corrispondenza dell’inizio del secondo atto troviamo:

*Comenza el secondo atto: et come Menechin Siracusano smontato in Epidano cum Messeno suo servo vano insieme ragionando*¹¹².

L’informazione è molto generica e di carattere contestuale, praticamente una sintesi molto contratta dell’intreccio dell’atto, che non contiene nessun riferimento specifico alla scena né alcun’altra informazione utile per gli attori, cui è escluso che sia rivolta, anche per la sua veste linguistica (forma al passato e terza persona singolare). Sembrerebbe allora una semplice indicazione di lettura, ma è molto difficile stabilire di quale provenienza.

Nel Sessoriano invece compare qualcosa di molto diverso:

¹¹¹ Si tratta dei testimoni indicati da Uberti rispettivamente come R e M nella sua edizione, cfr. Uberti 1985, pp. 13-15

¹¹² Modena, Biblioteca Estense, ms. it. 836 (α H 6, 1), c. 91r.

*Finita la prima sena comincia la seconda. Hora zonze Me. Siracusano insieme con Meseno in nave stando in popa dica M. a Meseno suo servo cosi*¹¹³.

A differenza del caso precedente, qui la sequenza contiene non solo un'importante informazione scenica (*in nave stando in popa*), ma anche una forma al congiuntivo esortativo (*dica*). È uno dei pochissimi casi in cui si può immaginare che l'indicazione possa essere rivolta agli attori.

Talvolta i contorni sono meno netti e la situazione molto più complicata. Prendiamo ad esempio una “didascalia” del *Timone* di Boiardo¹¹⁴:

*Come la POVERTATE cum le compagne hano passate le cortine, TIMONE leva el capo, ché avea zappato sempre, mentre che le soprascrite persone hano parlato insieme. Ora volto a MERCURIO e la RICHEZA, cum voce orgogliosa, dice cosi*¹¹⁵.

In questa circostanza possiamo leggere una serie di informazioni sceniche di vario tipo, e cioè nel dettaglio: un'uscita di scena, un movimento e addirittura un cenno all'intonazione del personaggio, in una forma che però sicuramente non può essere rivolta agli attori, come si evince chiaramente dall'uso delle forme al passato e della terza persona. Verrebbe allora da pensare ad un aiuto per il lettore a ricostruire la dinamica scenica, tuttavia ridondante rispetto alle informazioni già palesi nel testo:

Pov. *Io ne anderò, ma in qual loco, in qual banda,
ché ciascun fugirà la mia presenza?
Ma pur mi partirò: Iove el comanda.
Venitene, o Fatica, o Sapienza,
venite tutte; forse che una volta*

¹¹³ Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, ms. Sessoriano 413, c. 38r

¹¹⁴ Il *Timone* è stato edito da Tissoni Benvenuti 1983, pp. 469-555, sulla base della *princeps* edita a Scandiano nel 1500 da cui qui citeremo. La commedia è stata recentemente studiata anche da Pieri 2012, pp. 97-115.

¹¹⁵ Tissoni Benvenuti 1983, p. 514. Anche il riferimento alle cortine può essere considerato un'ulteriore traccia di informazioni sceniche.

ritornerà Timone a penitenzia,
e vederà che compagnia gli è tolta,
di me che sempre da ogni caso istrano
ho la sua mente a bon pensier rivolta.
Cum el poco cibo lo mantenni sano,
cum la fatica lo faceva dormire,
mostrandoli sprezar el mondo vano.
Mer. Da poi ch'ì ho fatto queste dipartire
andiamone a Timon, che l'ora è tarda:
pur qualche cosa se gli convien dire.
*Ma vedi, che è rizzato e noi riguarda*¹¹⁶.

La Povertà, come è evidente, descrive qui in prima persona la propria uscita di scena e quella delle sue compagne, che invita a lasciare il palco insieme a lei, così come la successiva battuta di Mercurio contiene un chiaro riferimento a Timone che solleva il capo: è esattamente quanto viene riportato dalla prima parte della “didascalia” (*Come la POVERTATE cum le compagne hano passate le cortine, TIMONE leva el capo*).

Molte delle notazioni para-testuali dell'epoca hanno un'origine “editoriale”¹¹⁷. Basti pensare ad esempio alla dicitura *Segue* che nella versione del Sessoriano dei Menechini compare sempre a separare le ottave che compongono la battuta di un personaggio. Una formula continuamente ripetuta come questa è facilmente interpretabile come semplice notazione grafica del copista, che permette al lettore di distinguere appunto la successione delle ottave pronunciate da uno stesso personaggio. Vediamo ancora un altro caso, come questo della *Fabula de Cefalo e Procris* che abbiamo già visto:

¹¹⁶ Tisconi Benvenuti 1983, pp. 513-514.

¹¹⁷ L'unica monografia dedicata alle “didascalie” dei testi teatrali in una prospettiva diacronica, Lochert 2009, risolve il problema della provenienza di molte notazioni para-testuali immaginando anche per il teatro profano di corte rinascimentale dei *regesta* sul modello del teatro religioso medievale. Tali *regesta*, redatti dai registi o dai capocomici, avrebbero contenuto le indicazioni prescrittive indirizzate agli attori che sarebbero poi state recepite e trasformate dagli editori allo scopo di facilitare l'interpretazione del testo nella forma stampata ai lettori. L'ipotesi appare però priva di fondamento in quanto non c'è di fatto alcuna traccia di *regesta* nel contesto del teatro italiano quattrocentesco, per altro completamente trascurato dalla studiosa. Cfr. Lochert 2009, pp. 46-90 e 340-349.

*Dicte queste parole lei expirò. Et CEFALO stando a sedere e tenendola così morta suso le cosse e brace, piangendo disse la infra scripta canzone in quarta rima, che veramente non fu persona che non piangesse, videlicet*¹¹⁸.

L'incidentale «che veramente fu persona che non piangesse» rende qui inequivocabile che il frammento sia riconducibile a una redazione che ingloba osservazioni (forse non imparziali) di chi ha partecipato allo spettacolo¹¹⁹.

Lo stesso discorso vale anche per quei para-testi di taglio “narrativo” che, assenti nella *princeps*, compaiono solo sporadicamente in qualche ristampa tarda di un'opera teatrale. È ad esempio il caso delle “didascalie” che compaiono nell'edizione del 1564 della *Vita de Iosep* di Pandolfo Collenuccio, del tipo di *Atto primo nel quale si tratta la vita di Ioseph figliuolo di Iacob*, evidentemente interventi editoriali successivi alla *princeps* del 1523¹²⁰.

Casi come quello dei *Menechini* del manoscritto Sessoriano, in cui la forma linguistica potrebbe fare pensare che si tratti di comandi rivolti all'attore, sono in effetti più unici che rari. Potrebbe trattarsi di indicazioni originariamente presenti nelle parti scannate, analogamente a quanto episodicamente troviamo nei *papeles* spagnoli o nelle *Actor parts* inglesi, che pure in qualche caso presentano “didascalie” di questo tipo, ma in assenza di evidenze documentarie si tratta solo di una suggestione. L'unico dato in nostro possesso che ci potrebbe autorizzare a pensare a un passaggio di queste indicazioni dalle parti degli attori alla redazione finale del testo del volgarizzamento plautino è infatti l'attestazione a Ferrara (ma solo in un paio di casi) dell'esistenza di parti scannate, ma non sappiamo se tale

¹¹⁸ Tisconi Benvenuti 1983, pp. 43-44.

¹¹⁹ È un caso analogo a certe indicazioni para-testuali rintracciabili in alcune testimonianze, per lo più manoscritte, di sacre rappresentazioni fiorentine, per le quali rimandiamo a Newbiggin 1996.

¹²⁰ Collenuccio 1564, p. 3.

consuetudine fu praticata anche in occasione delle prime rappresentazioni dei *Menechini*¹²¹.

Generalmente indicazioni di tipo prescrittivo non compaiono mai nella versione finale a stampa o manoscritta dei testi di teatro dell'epoca, e non abbiamo alcun elemento per ritenere che l'eventuale presenza di didascalie "narrative" contenenti informazioni sceniche rielabori materiale scenico originariamente rivolto agli attori.

Al contrario, in diversi casi un'ipotesi del genere è sicuramente da escludere. Prendiamo come esempio alcune sequenze dell'*Historia di Gioseppe* di Galeotto del Carretto, partendo da questo segmento para-testuale, che ricorre subito dopo la vendita di Giuseppe ai mercanti madianiti da parte dei fratelli¹²²:

*Partiti li mercanti con Gioseppe, Ruben sopra giunge, e non trovandolo
nella cisterna dice alli altri fratelli*¹²³:

Sembrerebbe di trovarsi di fronte ad una didascalia che rielabora in forma "narrativa", ad uso del lettore, alcune indicazioni sceniche, non sappiamo prodotte originariamente da chi e in che forma. Se così fosse ci sarebbe però una stranezza. La menzione dell'arrivo di Ruben alla cisterna dove si trovavano i fratelli (*Ruben sopra giunge*) presuppone infatti che il personaggio in precedenza se ne fosse per un qualche motivo almeno allontanato, se non che fosse proprio uscito di scena. Il problema è che né il testo né le "didascalie" accennano mai a un qualsiasi movimento del personaggio, che a ben vedere risulta addirittura immotivato anche

¹²¹ La testimonianza epistolare erculea che ci testimonia l'uso delle parti scannate è discussa *supra*, I.1. Su queste parti scannate non sappiamo nient'altro, relativamente all'epoca delle rappresentazioni promosse da Ercole: nulla ad esempio esclude che potessero presentarsi alla maniera dei canovacci della Commedia dell'Arte che raccoglievano diverso materiale in funzione di un'improvvisazione, cfr. Ferrone 1983, pp.38-68. Sui *papeles* e le *Actors' parts* cfr. nuovamente Vaccari 2006 e Palfrey, Stern 2007.

¹²² Peculiare esperimento di drammaturgia religiosa in ottava rima tanto atipico quanto misterioso, l'*Historia di Gioseppe*, praticamente ignorata dagli studiosi moderni e contemporanei, ci è giunta in un'unica edizione postuma ad opera del tipografo di origini ferraresi Guidone a Casal di Monferrato, cfr. Del Carretto 1542. Il dramma, pervenutoci in una redazione intermedia, è incentrato sulla storia del patriarca Giuseppe figlio di Giacobbe, così come è contenuta nel libro della *Genesi* (37-50). Né il carteggio dell'autore, poeta di corte la cui produzione si colloca principalmente nel contesto mantovano e casalese, né la documentazione archivistica consentono ad oggi di determinare se, come e quando questo testo andò in scena.

¹²³ Del Carretto 1542, p. 5.

dal punto di vista dell'intreccio. La sequenza narrativa antecedente il segmento che abbiamo riportato è infatti la seguente: a) Giuseppe arriva a Dottain a visitare i fratelli che pascolano il gregge, b) i fratelli vedono Giuseppe e meditano di ucciderlo, c) Ruben interviene a mitigare gli animi e convince gli altri fratelli a gettare Giuseppe nella cisterna invece di ucciderlo, d) i fratelli gettano Giuseppe nella cisterna, e) arrivano i mercanti ismaeliti e i fratelli decidono di tirare fuori Giuseppe dalla cisterna per venderlo loro come schiavo e ricavarci qualcosa. In un contesto narrativo del genere, è evidente, non si capirebbe perché a un certo punto Ruben si sarebbe allontanato dalla scena. Si viene quindi a creare in questa circostanza un'aporia, che a nostro parere può essere spiegata solo ammettendo che il frammento para-testuale da cui siamo partiti non abbia un'origine "scenica", ma sia da spiegare in altro modo.

Ci viene a questo punto in aiuto il testo biblico che sta alla base della drammaturgia. Nella sezione corrispondente, il racconto biblico, nella versione della *Vulgata*, si presenta così:

*Reversusque Ruben ad cisternam, non invenit puerum [...]*¹²⁴.

È esattamente l'informazione che causa problemi nella nostra "didascalia" dell'*Historia*. Ma chi ha realizzato il testo (certamente lo stesso Galeotto) non ha fatto altro che tradurre questa frase in modo pressoché letterale, così come identica è la dinamica narrativa in cui essa si inserisce. Anche nella *Genesi* infatti non viene mai reso esplicito il momento in cui né il motivo per il quale Ruben si allontana dalla cisterna, causando di conseguenza la medesima incertezza e confusione nel lettore: sembra evidente che questo segmento para-testuale costituisca una sorta di traduzione preparatoria dell'autore.

Significativamente molto diverso è il modo in cui Pandolfo Collenuccio, nella sua già citata *Vita de Iosep*, imposta lo stesso episodio, adottando una soluzione di altro tipo¹²⁵. Subito dopo il tradimento ai danni di Giuseppe perpetrato

¹²⁴ Ge 37:29.

¹²⁵ Per la *Vita di Iosep* citeremo dall'ultima edizione a cura di Saviotti, Collenuccio 1929.

dai fratelli, il drammaturgo mette infatti in bocca a Ruben questa terzina, in cui il personaggio si rivolge agli stessi fratelli che si preparano a consumare la colazione:

Ru. Io non ho fame, ancor mangiar non posso.

Me n'andarò finché mangiate a spasso,

Questo caso m'ha pur troppo commosso¹²⁶.

Il primogenito di Giacobbe si mostra qui ancora turbato da quanto è accaduto, ragion per cui decide di isolarsi e meditare. Ecco allora spiegato come mai Ruben si allontana e perché al suo ritorno, non avendo assistito alla vendita di Giuseppe, cercherà il fratellastro ancora nella cisterna.

La contraddizione insita nel passo biblico è quindi risolta tramite l'apporto di una piccola modifica, l'uscita di scena di Ruben, che rende la sequenza narrativamente coerente¹²⁷.

Quello che abbiamo appena commentato non è un caso isolato. Se analizziamo nel suo complesso il testo dell'*Historia* e le sue "didascalie", vediamo chiaramente come queste ultime non siano altro, in molti casi, che semplici traduzioni del testo biblico, realizzate in modo tale da fornire al lettore una traccia narrativa utile a dare una struttura all'azione drammatica. Si potrebbero fare molti esempi, ma qui ci limitiamo a un paio di casi. Prendiamo il primo dalla parte finale dell'opera, in cui "didascalie" di questo tipo diventano sempre più frequenti a scapito del testo drammaturgico che invece si riduce notevolmente:

*Gio. prostrato in terra presentati li duo suoi figliuoli al padre, pone Manasse primo genito ala destra sua cioè alla sinistra de Israele, et il secondo ala sinistra sua, cioè ala destra del padre Iacob, il qual dando la sua benedittione commote le sue mani in croce, e pone la man destra al secondo figliuolo e la sinistra al primogenito su 'l capo, dicendo*¹²⁸.

¹²⁶ Collenuccio 1929, p.162.

¹²⁷ Nella *Vita de Iosep*, a differenza dell'*Historia*, in assenza di apparato para-testuale è sempre il testo a contenere informazioni sulla dinamica scenica: su questo aspetto della drammaturgia del pesarese torneremo in seguito in *infra* II.3.2.

¹²⁸ Del Carretto 1542, p. 35.

La corrispondenza con il testo biblico è quanto mai evidente:

Cumque tulisset eos Joseph de gremio patris, adoravit pronus in terram. Et posuit Ephraim ad dexteram suam, id est ad sinistram Israël; Manassen vero in sinistra sua, ad dexteram scilicet patris, applicuitque ambos ad eum. Qui extendens manum dexteram, posuit super caput Ephraim minoris fratris; sinistram autem super Manasse qui maior natu erat, communtans manu¹²⁹.

Il caso dell'*Historia* ricorda singolarmente da vicino una prassi attestata da Stern nel teatro inglese a partire dalla seconda metà del XVI secolo¹³⁰. Si tratta naturalmente di un contesto profondamente diverso da quello che noi stiamo prendendo in considerazione, caratterizzato da un teatro ormai istituzionale e “industriale”, con legami diretti profondi e ben attestati tra il drammaturgo e l’editoria, ma il paragone resta ugualmente quanto meno molto suggestivo.

Il punto di partenza è l’individuazione da parte della studiosa su base documentaria dell’esistenza di due distinte fasi del processo compositivo di un’opera teatrale: una prima a carattere preliminare di stesura dell’intreccio o “plotting”, il cui prodotto o “pre-plot” è dotato di una circolazione e un mercato propri, e una seconda che consiste nella versificazione vera e propria, basata naturalmente sugli stessi “pre-plots” ma spesso opera di un altro autore. Tali “pre-plots”, nota sempre l’autrice, lasciano tracce molto flebili nelle testimonianze a stampa o manoscritte, che tendono naturalmente a restituire la forma “finale” del dramma per come è andato in scena. Alcune di queste tracce sono rintracciabili proprio in «those sections where action is summarised [...] which are ‘uninflected’ by dialogue», che è proprio quanto succede nella nostra *Historia*¹³¹. Sembra infatti che «Some writers [...] may have preserved odd moments of plot in stage directions [...]. Were this so, then some of the features of Shakespeare’s and others’ plays traditionally thought to be markers that the text was prepared for a ‘literary’ readership – long

¹²⁹ Ge 48: 12-14.

¹³⁰ Il riferimento è a Stern 2009.

¹³¹ Stern 2009, p. 33.

or overly 'telling' stage directions – may be the reverse: signs that they are in a primitive stage of development particularly close to the plot»¹³².

Naturalmente nel caso del para-testo dell'*Historia* di Del Carretto non si può parlare di corrispondenza con una forma di "pre-plot", in quanto nel contesto spettacolare quattrocentesco non c'è alcuna evidenza documentaria che attesti l'esistenza di specifici documenti testuali dotati di una propria circolazione, distinta e separata dagli altri testi di spettacolo, contenenti schemi preliminari del tipo di quelli studiati da Stern.

È però concepibile che un qualsiasi prodotto culturale "testuale", come potrebbe dire chiunque abbia mai scritto qualcosa, si organizzi in successive stesure. In casi come quello che abbiamo discusso, le didascalie potrebbero avere inglobato tracce residuali di tali diverse stesure, il che spiegherebbe come mai le informazioni "sceniche" che contengono siano più volte in disaccordo con la versione definitiva del testo drammatico.

Come la *Vita de Iosep* che abbiamo citato, anche i volgarizzamenti plautini di cui ci occuperemo sono privi di paratesto. Molte delle informazioni che usualmente essi contengono risultano invece veicolate dal testo in modi impliciti. In ciascuna delle cinque commedie di cui ci occuperemo è infatti presente una dizione formulare ricorrente in corrispondenza di un dato movimento o di una data interazione compiuta in scena da uno o più personaggi. Presente in modo talmente massiccio che è difficile dubitare la sua rispondenza ad un organico progetto compositivo, essa ricalca in larga misura quella individuata dagli studiosi del teatro latino nei classici di Plauto e Terenzio.

Com'è noto, le didascalie nell'antichità non esistevano¹³³. Esistono invece, all'interno delle battute di singoli personaggi, frequenti riferimenti ai movimenti scenici, che spesso possono apparire persino non necessari e pleonastici. Vari studiosi vedono in essi un meccanismo di codificazione interno al testo antico che potrebbe anche assolvere almeno parzialmente alle funzioni delle didascalie in

¹³² Stern 2009, p. 33-34.

¹³³ Il termine, pure in uso nell'antichità, si riferiva ai brevi para-testi contenenti informazioni sulle circostanze della rappresentazione (ad esempio l'anno o l'occasione), che ancora adesso è in uso chiamare in questo modo. La questione è discussa in Lochert 2009, pp. 43-46.

senso moderno¹³⁴. Queste “formule ricorrenti, distribuite in luoghi canonici dei testi comici antichi, che accompagnano – e per molti versi sembrano anche voler descrivere al pubblico (e forse pure agli attori) – alcuni movimenti scenici”¹³⁵ vengono definite anche da Lochert “didascalie implicite”, nell’ottica di un teatro che “obéit a une esthétique de la clarté et de la redondance qui unit le geste à la parole pour exhiber doublement le sens”¹³⁶.

In realtà, non ci sono gli elementi per affermare che il codice linguistico da noi discusso sia stato pensato *specificamente* per dare indicazioni agli attori sui movimenti che devono compiere, come fanno invece buona parte delle didascalie moderne. Non si può però escludere che il codice costituito dall’insieme delle formule ricorrenti potesse finire per fornire *anche* istruzioni pratiche agli attori e una guida di lettura della situazione agli spettatori.

Non dobbiamo dimenticare che il drammaturgo antico non si poneva come scopo la riproduzione mimetica del reale, come si potrebbe aspettare uno spettatore moderno. Al contrario, il contesto teatrale antico si basa sulla costruzione, attraverso modalità rigidamente codificate, di una realtà altra: com’è noto, la comicità plautina risiede proprio nello scarto tra la realtà stessa e il carattere grottesco e surreale delle situazioni che hanno luogo nella commedia¹³⁷. Il carattere non-mimetico del teatro antico è già del resto evidente considerando le maschere e i costumi che indossavano gli attori comici antichi, i quali, come ci insegnano quegli esperimenti contemporanei di rimessa in scena dei classici che cercano di ricreare il contesto performativo originario, sono tutt’altro che realistici,

¹³⁴ Cfr. ad es. Monaco 1967, pp. 147-151, che analizzando il testo plautino rileva la presenza costante di indicazioni sceniche formulari secondo lui esplicitamente rivolte dal drammaturgo agli attori, Giordano 1989 e Aygon 2000, i quali studiano l’uso dei deittici nel *Miles Gloriosus*, concludendo che essi hanno valore di istruzioni per gli attori, Gonzalez Vazquez 2003, che si occupa di movimenti e avverbi di luogo, osservando come essi regolano i movimenti sul palco, e Felici 2008 e 2012, che indaga caso per caso le varie tipologie di movimenti scenici e le corrispondenti formule linguistiche nel *corpus* delle commedie plautine e terenziane.

¹³⁵ Cfr. Guastella 2013, p. 40.

¹³⁶ Cfr. Lochert 2009, pp. 42-43.

¹³⁷ L’ottica da cui considerare il comico plautino è quella del sovvertimento dell’ordine naturale delle cose, che sta alla base della ormai celebre categoria del “carnevalesco” individuata da Bachtin 1979, pp. 215-303, nel suo studio su Rabelais.

e comportano un modo di recitazione molto diverso da quello moderno¹³⁸. È dunque assai probabile che, in condizioni del genere, non fosse garantita una perfetta intellegibilità dell'azione, ed è per questa ragione che un codice formulare come quello che abbiamo discusso avrebbe potuto fungere da filtro interpretativo, tanto per gli attori quanto per gli spettatori.

Naturalmente il contesto quattrocentesco è profondamente diverso da quello antico, ragion per cui tale codice formulare richiede una nuova spiegazione. Come abbiamo visto, la pratica didascalica in senso moderno nello spettacolo quattrocentesco è ancora ai suoi inizi: solo una piccola parte dei para-testi che ci sono pervenuti contenevano indicazioni di regia a carattere prescrittivo, per altro non sappiamo originariamente in che forma. Nell'analisi dei nostri volgarizzamenti cercheremo di valutare caso per caso se e in che modo le formule che descrivono il movimento dei personaggi o le forme della loro interazione, assimilabili linguisticamente a quelle rilevabili nel teatro antico, possano o no avere una funzione almeno parzialmente analoga a quella delle didascalie nelle *pièces* contemporanee. Le informazioni che contengono rimangono in ogni caso preziose per ricostruire, in un'integrazione continua con le notizie ricavabili dalle altre fonti documentarie passate in rassegna, la dinamica scenica degli spettacoli ferraresi.

Lo studio delle fonti testuali può dare frutto solo in un inquadramento prospettico di questo tipo, che consideri il documento sempre alla luce del contesto produttivo in cui si inserisce e che lo ponga costantemente in un fertile dialogo con testimonianze di altro tipo.

¹³⁸ Lo studio del contesto performativo, spesso trascurato e reso comunque problematico dalla scarsità delle nostre fonti, è però importante quanto lo studio tradizionale filologico-letterario del testo, in quanto cerca di ricostruire una dimensione imprescindibile per comprendere il teatro. Sugli esperimenti di rimessa in scena dei classici cfr. la rassegna di Varakis-Martin 2008. Segnaliamo anche l'interessante esperimento di Glasgow di ricostruzione delle maschere menandree, che ha dato poi luogo a diverse rappresentazioni in maschere antiche, cfr. Williams 2004.

I.2. Esegesi e ricezione classica: Guarino e Collenuccio

I.2.1. *Sane sunt Terentiana praecepta.*

Pudendum erat quam parumper litterarum sciebant nostri homines ante Guarini adventum. Nemo erat, non dicam qui oratoriam facultatem nosceret, qui rhetoricam profiteretur, qui graviter et ornate diceret et in publico aliquo conventu verba facere auderet, sed qui veram grammaticae rationem cognosceret, qui vocabulorum proprietatem vimque intelligeret, qui poetas interpretari posset. Iacebat Priscianus, ignorabatur Servius, incognita erant opera Ciceronis, miraculi loco habebatur, si quis Crispum Sallustium, si quis Caium Caesarem, si quis Titum Livium nominaret, si quis ad veterum scriptorum intelligentiam aspiraret¹³⁹.

Questo estratto dell'orazione funebre di Ludovico Carbone in onore di Guarino segnala bene il ruolo decisivo che già i primi discepoli gli riconoscevano nella rivoluzione della vita culturale ferrarese. Il pomposo espediente retorico della denuncia del degrado in cui versava la capitale prima dell'arrivo del maestro adombra fedelmente la scansione dell'intero programma pedagogico guariniano: il corso elementare (*veram grammaticam rationem cognosceret*), il corso grammaticale (*vocabulorum proprietatem vimque intelligeret*) e il corso retorico (*qui poetas interpretari posset*)¹⁴⁰. Il giudizio carboniano è rimasto pressoché inalterato presso tutti i numerosi biografi, filologi e storici che nel corso dei secoli

¹³⁹ L'orazione è pubblicata in originale e in traduzione per intero da Garin 1952, pp. 382-417.

¹⁴⁰ Gino Pistilli descrive nel dettaglio i cambiamenti apportati da Guarino: «Il triplice e graduale corso di studi concepito dal Guarino si proponeva di abbandonare la consuetudine medievale del trivio e del quadrivio; l'intero corso si divideva così in tre momenti: corso elementare (pronuncia e studio delle flessioni regolari), corso grammaticale (diviso in parte metodica, con lo studio delle flessioni regolari, sintassi, prosodia e metrica e primi elementi di greco; e parte storica, dove la teoria appena imparata si applica direttamente ai testi) e corso retorico (interpretazione di Cicerone e Quintiliano per arrivare allo studio di Platone e Aristotele)», cfr. Pistilli 2003, p.361. Anche il *range* degli scrittori antichi citati da Carbone percorre l'itinerario pedagogico segnato dal maestro Guarino dalla grammatica (Prisciano di Cesarea e Servio Mario Onorato) alla storia, alla retorica e alla letteratura (Cicerone, Sallustio, Cesare e Tito Livio).

si sono interrogati sulla figura di Guarino¹⁴¹. Non è naturalmente nostra intenzione qui smentirlo. Il ruolo del veronese, umanista e pedagogo tra i più grandi del XV secolo, nella penetrazione dell'umanesimo a Ferrara è infatti indiscutibile¹⁴².

Tuttavia, l'encomio di Carbone per forza di cose non restituisce la problematicità dello scarto tra l'*ante* e il *post* Guarino. Le sue parole suggellano una versione ormai storicizzata della vita e delle opere salvifiche del mentore. In realtà il radicamento della scuola guariniana a Ferrara non fu affatto pacifico e anzi diede luogo a significative *querelles*. La più interessante per noi è una delle meglio documentate, quella che lo contrappose al predicatore fra' Giovanni da Prato, legato papale nella città estense per l'anno 1450¹⁴³. Oggetto del contendere è l'utilizzo a scopo didattico di niente poco di meno che Terenzio¹⁴⁴.

Polemiche come questa hanno radici molto antiche, risalenti almeno alla tarda antichità. Il giudizio negativo di Agostino sulle commedie terenziane è noto, e proprio un monaco di nome "Augustinus" dibatte con Guarino e Leonello sull'utilità pedagogica del drammaturgo romano nel primo libro del *De Politia Litteraria* di Angelo Decembrio¹⁴⁵. L'allora professore dello *Studium*, che usava generalmente tenersi alla larga dalle controversie letterarie, decise di battersi in prima persona in difesa, non tanto di Terenzio in sé e per sé, quanto della propria stessa pedagogia, i cui metodi erano velatamente messi in discussione dall'attacco del predicatore. La predilezione guariniana per lo studio del commediografo cartaginese è evidente: egli lo cita più di ogni altro autore antico ad eccezione di Virgilio e Cicerone nel suo epistolario, si adopera continuamente per procurarsi il

¹⁴¹ Sulla biografia e le opere di Guarino da Verona si veda almeno la voce a lui dedicata del DBI di Gino Pistilli (Pistilli 2003), quella di Roberto Weiss nel *Dizionario critico della letteratura italiana* (Weiss 1973) e il profilo che ne traccia Eugenio Garin nella sua monografia dedicata ai maggiori umanisti del secolo (Garin 1967, pp. 69-106). Per approfondimenti sulla sua fondamentale attività di pedagogo rimandiamo a Billanovich 1978, pp. 365-380 e Eorsi 1975, pp. 15-52.

¹⁴² Ovviamente il giudizio così netto di Carbone rientra nella logica encomiastica del maestro Guarino e deve essere filtrato. Anche se l'umanesimo *stricto sensu* a Ferrara non arrivò prima di Guarino, già nel tardo Trecento a Ferrara erano attivi diversi maestri che conoscevano e praticavano a fondo la "nuova" cultura classica, cfr. Lipani 2017, pp. 51-55 e Balboni 1995, pp. 3-26.

¹⁴³ Sulla figura di Giovanni da Prato si veda la voce del DBI a cura di Franco Bacchelli (Bacchelli 2001).

¹⁴⁴ La disputa è discussa approfonditamente in Villosi 1994, pp. 15-25.

¹⁴⁵ La *Politia Litteraria* di Angelo Decembrio è stata recentemente edita modernamente per la prima volta da Norbert Witten (Decembrio 2002). Anche un altro allievo di Guarino, il ferrarese in esilio a Venezia Tito Livio de' Frulovisi, nella sua commedia latina *Oratoria* del 1435 porta in scena un caricaturale predicatore di nome fra' Leocione che sentenzia contro l'immorale Terenzio, cfr. Sabbadini 1934, pp. 39-76.

numero maggiore possibili di edizioni delle sue commedie al fine di emendare il testo, non smette mai di cercare di procurarsi scritti esegetici di supporto alla comprensione dei passi più problematici e lavora infine a un commento scolastico di almeno alcune sue commedie¹⁴⁶. Una predilezione di cui spiega seccamente le ragioni a Giovanni da Prato, in una testimonianza epistolare di cui trascriviamo un breve estratto:

Quid autem Terentium ab studiosis et sciendi cupidis adolescentibus legi prohibet, primum quidem in servanda latini sermonis proprietate ceteris praepositum comicis, Servio teste, deinde facundum eximie et eloquii praecepta ostendentem?

[...] *Namquid hoc verborum ordine [Andria I, 1, 35-38] convivendi formulam adolescentibus ante oculis constituit et eloquii praecepta ostendentem?*¹⁴⁷.

Eleganza stilistica, dunque, ma soprattutto efficacia di ammaestramento morale sono le qualità precipue riconosciute al teatro terenziano. Dalle vicende che occorrono ai personaggi, gli *adulescentes* possono ricavare *e contrario* efficaci modelli di vita e di comportamento. Le commedie terenziane, che spesso affrontano i temi dell'educazione dei fanciulli e del rapporto padri-figli, si prestano del resto molto bene a questa lettura. Il principio è ribadito con forza dal signore Leonello d'Este in persona nella già citata *Politia Letteraria* di Decembrio, libro manifesto della cerchia umanista ferrarese:

*Sunt sane Terentiana praecepta omni hominum generi perutilia, omni fere negotio congruentia*¹⁴⁸.

¹⁴⁶ L'*Epistolario* di Guarino è pubblicato da Sabbadini 1915-1919. Le notizie circa il costante studio di Terenzio da parte dell'umanista provengono da lì e sono raccolte in Villoresi 1994, pp. 20-21. La stesura del commento a Terenzio è deducibile dalle glosse ad un codice latino monacense di cui riferisce Rossi 1964, pp. 19-20.

¹⁴⁷ Cfr. Sabbadini 1915-1919, pp. 529-530.

¹⁴⁸ Cfr. Decembrio 2002, p. 155. L'affermazione di Leonello giustifica la preminenza attribuita a Terenzio nell'ideale biblioteca principesca canonizzata nella *Politia*, all'interno della quale è eletto a autore in versi principale accanto a Virgilio. Sulla straordinaria importanza e diffusione a Ferrara dell'opera di Terenzio rimandiamo a Villoresi 1994, pp. 29-37.

È l'ideale pedagogico guariniano, incentrato sull'insegnamento dei classici in uno studio mai autoreferenziale ma di vita, atto a formare prima di tutto l'uomo: la filologia, con i suoi strumenti, non è fine a sé stessa, ma permette di cogliere e interiorizzare i valori umani contenuti nei testi in modo da trasmettere un *modus vivendi* costituito da valori prima che da nozioni. La vera rivoluzione educativa dell'umanista consiste in questo principio, più che nel superamento del canonico *trivium/quadrivium* e del latino curiale e notarile tardo-medievale. «Nec enim solum recta litteratura, sed boni etiam mores a Guarino discebantur, ut veterum oratorum consuetudinem revocaret, qui non minus erant vivendi praeceptores quam dicendi auctores» sosteneva Ludovico Carbone nella *laudatio funebris* da cui siamo partiti¹⁴⁹.

Diverso il discorso su Plauto, l'altro grande comico latino, nella cui opera non è affatto riscontrabile l'afflato "moraleggiante", che attraversa le commedie terenziane. Eppure, lo sappiamo, Guarino fu uno dei massimi esegeti plautini in Italia e l'artefice della sua diffusione e del radicamento a Ferrara¹⁵⁰. Grazie alle pressioni sui suoi molti amici e all'intervento diretto del signore Leonello, egli riuscì nel 1432 a procurarsi e a fare trascrivere il codice Orsiniano contenente dodici commedie di Plauto appena riscoperte¹⁵¹. Oltre a ciò, emendò e commentò una parte cospicua del *corpus Plautinum* allora a disposizione e lo introdusse nei programmi di insegnamento scolastico¹⁵². Perché dunque, mettendo da parte i *mores*, studiarlo con tanta dedizione e insegnarlo ai propri discepoli? La risposta migliore la si deve ancora una volta al Leonello della *Politia* decembriana, che argomenta appunto le ragioni per cui molti lo preferiscono a Terenzio:

¹⁴⁹ Cfr. Garin 1952, pp. 400-401.

¹⁵⁰ L'*expertise* plautina di Guarino è comprovata dalle diverse richieste di ragguagli (e soprattutto di commenti) a lui giunte da altri illustri umanisti in procinto di occuparsi del comico sarsinate, quali il Panormita o Giovanni da Spilimbergo. Quest'ultimo è particolarmente eloquente: «Sunt enim nonnulli qui me iandiu non tam adhorentur quam pene urgent ut octo illas Plauti Comedias legerem, quibus publice exponendis tu apud nostros primus et cum laude autor extitisti», cfr. Sabbadini 1919, p. 143.

¹⁵¹ Il codice sarà poi "rubato" dal Panormita, che lo restituirà al Guarino solo nel 1445 dopo lunghe pressioni, cfr. Questa 1968, pp. 169-242.

¹⁵² Per gli studi di Guarino su Plauto rimandiamo a Sabbadini 1885 e 1886, pp. 43-59 e Villorosi 1994, pp. 42-47.

Si qui vero Plautum praeter Terentium diligunt, non temere faciunt. Habent enim maiorem, sed laxiorem, et si dici fas est, lascivio rem quam Terentius eloquentiam, habent iocos plurimos et sales. Vix in Terentio aliquando ridetur, quoniam ludos eius et risus perinde ac idem ipse sit histrio, iniecta quadam calliditate reprimat: in Plauto autem tot facetias et lepores inveniam, ut saepenumero ridere necesse sit. Verum omnia Plauti vocabula non sunt imitanda, quae decentius Comico stilo conveniunt. Terentius ad imitationem aptior est, quoniam in rebus communibus communi quoque sermoni fungitur. Plauti aetate hac viginti comoediae possidentur, cum paulo antea vix octo legerentur, et eae non omnino perfectae¹⁵³.

Non avrebbe potuto essere più chiaro: il Sarsinate è molto più divertente, e in questo non c'è nulla di male. I *sales* così abbondanti nelle commedie plautine sono infatti l'altra faccia della medaglia dei *boni mores* di cui i lavori terenziani appaiono ricolmi. I due poli di questa dialettica già matura saranno come avremo modo di vedere caratteristici della ricazione della commedia ancora in età erculea.

Altro punto, tutto erudito, in favore di Plauto riguarda l'*eloquentia*. Sulla scorta di diversi commentatori tardo-antichi (uno su tutti Macrobio), Battista Guarini, figlio del veronese, dichiara, nel suo compendio della pedagogia paterna intitolato *De ordine docendi ac studendi*, che «Plautus non ad sales modo qui vitae sunt ornamēto, sed ad eloquentiam vehementer proderit, cum ei veteres tantum tribuerint ut affirmarent ‘Musas, si latine loqui voluissent, plautino sermone fuisse locuturas’»¹⁵⁴.

Al netto di una tale alta considerazione va comunque detto che Guarino e la sua cerchia tendevano a preferirgli Terenzio, giudizio destinato a essere ribaltato in

¹⁵³ Cfr. Decembrio 2002, pp. 158.

¹⁵⁴ Cfr. Guarini 2002, pp. 68-69. Il *De ordine docendi*, approvato e supervisionato dal padre Guarino, fu scritto da Battista Guarini intorno al 1459. L'edizione moderna da cui si cita è opera di Luigi Piacente.

epoca erculea¹⁵⁵. Entrambi i drammaturghi rientrano comunque a pieno titolo nel canone letterario colto guariniano che ben presto nell'ambiente ferrarese diventa rigida norma linguistica. Lo dimostra l'atteggiamento sprezzante ed esclusivista del Guarino personaggio della *Politia* allorché Ugolino Pisani presentò a lui e al signore Leonello la sua *Repetitio Zanini coqui*, trasposizione di un episodio realmente avvenuto nel 1437¹⁵⁶. Sapida farsa goliardica di ambiente pavese, la *Repetitio* ben poco ha a che vedere con lo stile dei grandi comici antichi o con il latino virgiliano e terenziano praticato dalla corte leonelliana. Decembrio si sofferma proprio sul momento in cui il marchese prende in mano il libello del Pisani e successivamente lo passa a Guarino per un giudizio:

Ceterum cum parumper librum evolvisset, deprehensa forte sermonum quorundam improprietate, stilique Comici inconvenientia (nam profecto ridiculus liber et ridicula comoedia, quam soluta oratione descripsit, minime cum veterum comoediarum artificio, hoc est, interiori medulla comparanda), Guarino legendum porrigit: omnes quippe videre sitiebant. At Guarinus tacite legens, subridensque aliis deinde contulit. Alius Thomae Reatino. Innuebant omnes, renuebant vicissim alludentes.

Le risa del maestro veronese e l'ilarità generale della platea sono più eloquenti di mille parole. La ricezione ferrarese della parodia pisaniana, così distante dalle prime riscritture comiche latine ferraresi di età leonelliana, fu dunque un insuccesso per il suo autore¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Così ad esempio si dice nel secondo libro della *Politia*: «Ideoque, cum Plautus seu iocosior sit sive fabulosior, Terentius tamen astutior, qui risus etiam in cautelarum admirationem permutet, ad maiorem scilicet prudentiam rerumque discretionem accomodans. An cum Parasitus ad deos mirabundus exclamat: 'Dii immortales, homini homo quid praestat, stulto intelligens / quid interest?' (*Eun.*, II, 2), ita simpliciter ut moraliter dictum intelligas de bonis ac malis tantum, sive de stolidis cum intelligentibus disputationem afferri?» (Decembrio 2002, p. 197). In età erculea, a fronte del repertorio quasi completo delle commedie plautine conosciute, di Terenzio saranno portate in scena le sole *Andria* e *Eunuco*.

¹⁵⁶ L'episodio è raccontato nel quinto libro della *Politia*, cfr. Decembrio 2002, pp. 397-400. La *Repetitio Zanini coqui* è edita modernamente da Paolo Viti (Pisani 1982).

¹⁵⁷ Sulle differenze capitali tra le prime prove di scrittura comica latina in età leonelliana e la *Repetitio* cfr. Villaresi 1994, pp. 78-84

Accanto alla riscoperta e alla restituzione filologica dei grandi capolavori comici di età romana, l'ambiente umanista ferrarese sviluppa anche una prima riflessione teorica sullo spazio scenico nonché una propria prassi spettacolare. Non dimentichiamo che fu Leonello d'Este a commissionare a Leon Battista Alberti il *De re Aedificatoria*, che avrebbe avuto una capitale di importanza nella reinvenzione del teatro rinascimentale. Da Vitruvio Alberti ricava un primo possibile modello di scena, che costituirà il punto di partenza di Pellegrino Prisciani per la stesura dei suoi *Spectacula* in tanto stretta relazione con l'esperienza teatrale erculea¹⁵⁸.

A questi anni risale anche il primo spettacolo "profano" della Ferrara rinascimentale su cui siamo sufficientemente documentati: la mascherata mitologica del 1433¹⁵⁹. Essa si tenne in un'occasione eccezionale, cioè il carnevale dell'anno in cui era stata firmata la pace tra Milano, Firenze e Venezia, ratificata proprio a Ferrara e fortemente voluta da Nicolò III. L'unica indicazione sul luogo che accolse la rappresentazione si ricava dall'epistola di Niccolò Loschi al fratello: «Festus fuit hic dies, quo in *Principis aula* choreae celebratae sunt magnifice. [...]»¹⁶⁰. Si tratta cioè di un luogo interno alla corte, se non proprio esclusivo del principe, cui sono ammessi solo i cortigiani e gli ambasciatori stranieri, accorsi a Ferrara per l'occasione.

Ad organizzare l'evento è un giovane umanista siciliano, Giovanni Marrasio, appartenente alla cerchia di Guarino e tra i protagonisti della vita culturale del tempo. Lo spettacolo consisteva in un corteo mascherato di divinità pagane: Bacco, interpretato da Marrasio in persona, Apollo, Marte, Bellona, Mercurio, Esculapio, Priapo, Venere, le Furie, le Parche, Ercole, e infine Cupido, che chiudeva il corteo recitando un'elegia al marchese.

¹⁵⁸ L'edizione di riferimento degli *Spectacula* è quella di Danilo Aguzzi Barbagli (Prisciani 1992). Per la vitale interazione tra la teoresi di Prisciani e la prassi spettacolare in età erculea rimandiamo a Zorzi 1977 e alle riflessioni di Franco Ruffini in Cruciani, Falletti, Ruffini 1994, pp. 167-177.

¹⁵⁹ Dell'episodio non è fatta diretta menzione nelle cronache. Per ricostruirlo facciamo riferimento principalmente ad una epistola scritta da Niccolò Loschi al fratello Francesco pubblicata in Sabbadini 1890, pp. 182-183. Abbiamo poi tre elegie, due di Marrasio e una di Guarino Veronese, pubblicate in Sabbadini 1919, pp. 149-154. Per l'ormai risolta questione della datazione, che qui non affrontiamo, cfr. *Ibidem*, p. 294. Sulle "commedie" latine scritte in ambito umanista nel periodo del marchesato di Leonello, pertinenti più l'ambito della produzione letteraria e intrise di moduli plautini e soprattutto terenziani, rimandiamo a Villosi 1994, pp. 75-110.

¹⁶⁰ Cfr. Sabbadini 1890, p.182. Troppo vaga la locuzione «*aula principis*» per potere determinare con precisione il luogo; probabilmente si sarà trattato di una delle stanze del castello estense.

Se la sontuosità, la raffinatezza dell'ambiente, e la magnificenza del corteo sono stilemi tipici del registro cortese, una novità assoluta è rappresentata dai protagonisti del corteo stesso: divinità pagane. Valori propri dell'immaginario culturale cortese vengono quindi proiettati su un sostrato classico-umanista, secondo il principio umanista di rappresentazione del presente attraverso il passato che sostanzia questa tipologia di espressioni culturali.

Interessante per noi è anche il dibattito Marrasio-Guarino che si sviluppa a seguito di questo spettacolo circa l'origine delle *Larvae*, le maschere, e che ci documentano tre elegie, due di Marrasio e una di Guarino¹⁶¹. Marrasio attribuiva a Venere l'invenzione delle maschere, mentre Guarino più pragmaticamente le riconduceva ad Eschilo, il primo dei tre grandi tragediografi attici.

Al di là delle singole posizioni, questo dibattito documenta lo sviluppo di una riflessione teorica attorno allo spettacolo e al teatro come istituzione culturale, le cui radici sono appunto da ricercare nell'intensa attività di studio critico-filologico dei classici antichi svolta dal circolo di umanisti ferrarese a partire dagli anni '30. È insomma indubbio che buona parte delle fondamenta della cultura teatrale erculea siano state gettate diversi decenni prima da Guarino veronese e dalla sua scuola¹⁶².

¹⁶¹ Cfr. *Ibidem*, pp.149-154. Le tre elegie sono approfonditamente discusse in Lipani 2017, pp. 64-73, cui rimandiamo.

¹⁶² Un ruolo chiave nella definizione della cultura teatrale erculea lo si deve anche alla dimensione musicale di matrice neoplatonica, su cui si vedano Lockwood 2009 e Cavicchi 2007.

I.2.2. Plauto e Luciano alla corte del Re.

Accade un giorno che Esopo, il favolista greco, vaga affranto per le vie di una qualsiasi città rinascimentale. Per sua fortuna, si imbatte nell'eroe semidivino Ercole, che subito gli offre aiuto domandando la causa del suo patimento. Enigmatico come di consueto, lo scrittore inizialmente risponde con un paio di aneddoti molto graditi al figlio di Giove, finché finalmente si decide a raccontare il suo caso. Giusto prima del loro incontro, si era recato in visita dal Re di quelle terre, ma le guardie gli avevano impedito l'accesso al palazzo reale. Ingannate dalla sua apparenza umile e dimessa, queste lo avevano infatti deriso e cacciato in malo modo, minacciando il ricorso alla forza bruta se non fosse tornato sui suoi passi. Ercole prende a cuore la sorte dell'amico, mal tollerando una tale ingiustizia, e decide di scortarlo dal Re. Giunti a destinazione, la fama dell'eroe garantisce ai due il passaggio. Questa volta le guardie si mostrano cortesi, e li informano che il Re trascorre il pomeriggio nelle sue stanze in compagnia di due dei suoi più fidi cortigiani: Plauto di Sarsina e Luciano di Samosata. Esopo, che li conosce entrambi e li tiene in grande stima, si rallegra molto della notizia, suscitando la curiosità del suo accompagnatore il quale gli chiede ragguagli sull'identità di costoro. Il favolista gli risponde lieto:

ES: Tu mi domandi chi sono, sono huomini da ogni mano, dotti, acuti, humani, faceti, pronti, eleganti, destri et esperti, che con tanto dolceza dimostrano la conditione de la vita humana et insegnano costumi e virtù, che chi con lor pratica a pena che mal homo possa essere¹⁶³.

I due amici sono dunque ammessi al cospetto del Re e della sua compagnia. Plauto e Luciano riconoscono subito Esopo, e questi finalmente rivela il motivo della sua visita. Egli è venuto a portare in dono al signore i frutti migliori del suo orto, gli apologi. Sebbene non avesse mai sentito parlare di apologi, e ad una prima occhiata non sembrano frutti particolarmente pregiati, il Re andando oltre le apparenze ne intuisce il potenziale. Prima però di accettarli, chiede a Plauto e

¹⁶³ Cfr. Collenuccio 1526, cc. c2-c3.

Luciano le referenze del donatore straniero. I due gentiluomini introducono allora l'amico in termini molto lusinghieri:

PL: *Hortolano non è costui signore, se ben semina Apologi, anzi è professore de studio de sapientia, né è stato alcun sì gran Philosopho, che non habbia voluto sua amicitia, e di questi soi frutti non habbia volentieri operato, e Luciano qui insieme con mi (benchè in altro habito) habbiamo le sue vestigie seguitato, come può anchor lui testificare.*

LU: *El nome de costui, o Re, chiamiamo Esopo nato in un casale di Phrigia che se nomina Animonio, et è Philosopho, ma non come gli altri, che con silogismi, e longhe narratione, e difficili mostrano a gli huomini la via de la virtù, faccendo oscuro a quello che molto chiaro esser doveria, e non facendo però con l'opere, quello che con la lingua insegnano, ma ha trovato una nova via breve et expedita, per la quale pigliando argomento de cose humile e naturale con dolci exempli dimostra quello che a gli huomini fia utile, e Plauto et io soi compagni et amici de la medesima setta siamo, e confortamoti accettar questi soi doni, e nella tua famiglia accettar lui¹⁶⁴.*

Le parole di Plauto e Luciano esprimono notevole stima e anche una certa familiarità con l'ospite straniero. Esopo non è un semplice ortolano, ma un sapiente riconosciuto. Anzi, è più saggio anche di quelli che sono detti filosofi, i quali non fanno altro che perdersi in farraginosi e incomprensibili sillogismi e spesso non sono all'altezza delle virtù che predicano. A differenza loro, il favolista insegna la via della virtù in una forma efficace e universalmente accessibile. I suoi racconti in stile dimesso e incentrati sulla vita quotidiana educano infatti l'uomo a perseguire l'utile molto più di qualsiasi dotta elucubrazione. Per questa ragione, entrambi si dichiarano ugualmente suoi discepoli (*habbiamo le sue vestigie seguitato*) nonché *compagni et amici de la medesima setta*. Nonostante si fidi ciecamente dei propri

¹⁶⁴ Cfr. Collenuccio 1526, cc. c5-c6.

consiglieri, il Re decide comunque di testare in prima persona la saggezza di Esopo sottoponendogli alcuni quesiti. Le sue brillanti soluzioni lo scoprono più sapiente di quanto non dicessero Plauto e Luciano, guadagnandogli la fiducia del signore che finalmente recede dal prudente atteggiamento guardingo e scioglie le riserve. Accettati dunque di buon grado i doni dallo straniero, al Re non resta che domandargli quale la loro utilità. Furbamente, Esopo gli risponde in questo modo:

ES: Tu, Signore, e con la scorza e senza a tuo modo e in ogni tempo usar li puoi, che per natural dote e longa experientia sei d'ogni parte sano, e però quanto per te sia ad altro non bisogna ti giovino salvo che la sanità che con suave gusto e solido piacere te conservaranno. Ma li toi familiari, e ministri che tanta experientia e dono dal cel non hanno, ad altro usar non li devono né possono, che a purgare e brunire li lor specchi, li quali netti e bruniti che siano perspicuamente vederanno quelli dui VV. [i.e. Virtù e Verità] li quali tu hora possedi, et al'hora essendo (come hora tu) sanati, ne potranno con voluptà gustare, e l'acquistata sanità mantenere¹⁶⁵.

Gli apologi possiedono dunque un alto valore morale, in quanto specchi di virtù e verità. Essi non sono tanto necessari al Re, il quale per volontà divina e esperienza è già in grado di discernere ciò che è giusto e perseguire il bene, quanto ai suoi ministri, cioè a coloro che ancora bisognano di ammaestramento. Colpito da queste parole, il buon sovrano ammira l'assennatezza di Esopo e lo invita a partire da quel momento a unirsi alla sua cerchia di consiglieri valorosi, di cui fanno parte gli stessi Plauto e Luciano. Il favolista accetta di buon grado, ed esprime la sua contentezza in un sonetto improvvisato in cui tesse le lodi di Ercole, grazie al quale è riuscito ad entrare a palazzo, e del Re tanto saggio che ha saputo riconoscere la qualità dei suoi doni.

La storia appena riportata è frutto della penna di Pandolfo Collenuccio, che la racconta nell'ultimo dei suoi apologi in volgare, intitolato *Lo specchio di Esopo*

¹⁶⁵ Cfr. Collenuccio 1526, c. d1.

e scritto nei suoi ultimi anni di vita¹⁶⁶. Il modello, come per l'intero filone della produzione apologetica dell'autore, è indubbiamente lo stesso Luciano di Samostata che compare all'interno dell'opera nel ruolo di cortigiano di fiducia del Re¹⁶⁷. Incentrati su questioni di carattere squisitamente morale care all'umanesimo del periodo, gli apologi di Collenuccio rappresentano vividamente in forma dialogica e attraverso uno stile fortemente colloquiale e mimetico lo scontro tra vizi e virtù nelle loro molteplici forme¹⁶⁸. Ciascuno dei sei componimenti, i primi quattro in latino e gli ultimi due in volgare, è esplicitamente dedicato al duca Ercole d'Este, che compare sempre all'interno del testo sotto le mentite spoglie della sua controparte eroica, il semidio Ercole, quale emblema della virtù¹⁶⁹.

Il meccanismo attorno a cui ruotano questi dialoghi in prosa è evidentemente l'allegoria. Nel caso che abbiamo scelto di considerare, non è ad esempio difficile scorgere tra le pieghe degli abiti dimessi e consunti del favolista greco la persona dell'autore, giustappunto fotografato nell'atto di offrire degli apologi al sovrano illuminato di una città rinascimentale, a sua volta figurazione del signore di Ferrara. In quanto conclusione programmatica di un percorso, *Lo specchio di Esopo* prende spunto dalla storia dello straniero che porta doni esotici al Re per riflettere sulla validità dell'Apologo e proporre la sua interpretazione complessiva del genere. La prima riflessione concerne la finalità: l'Apologo, sostiene come abbiamo visto Esopo-Collenuccio, è uno strumento pedagogico per l'educazione alla virtù. Rispetto ad altri generi, quali la trattatistica filosofica che viene citata come esempio, l'Apologo parla un linguaggio universale e particolarmente efficace. La capacità mimetica intrinseca alla narrativa in forma

¹⁶⁶ L'apologo *Lo specchio di Esopo* di Pandolfo Collenuccio, che qui si cita dalla *princeps* del 1526, è stato di recente edito da Giorgio Masi in Collenuccio 1998.

¹⁶⁷ A proposito dell'immensa fortuna di Luciano nell'Umanesimo e nel Rinascimento, dovuta principalmente al suo diffuso utilizzo come fonte propedeutica all'insegnamento del greco antico già da Crisolora a Firenze, si veda l'ancora imprescindibile Mattioli 1990 e Acocella 2016.

¹⁶⁸ Numerosi gli umanisti italiani che si ispirarono più o meno direttamente a Luciano nei loro lavori in prosa. Accanto a Pandolfo Collenuccio, troviamo ad esempio Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Giovanni Pontano e il Galateo. Cfr. Caccia 1907.

¹⁶⁹ I quattro apologhi latini di Pandolfo Collenuccio sono l'*Agenoria*, che svolge lo scontro tra le divinità personificate dell'Ozio e della Fatica; l'*Alithia*, che racconta la disputa tra Verità e Vanità; il *Misopenes*, ispirato al *Timone* luciano e dedicato alla dialettica Ricchezza/Povertà; *Bombarda*, che affronta il tema del buon governo. In ciascuno di questi, le diatribe si risolvono sempre grazie all'intervento salvifico dell'eroe Ercole, dietro cui si cela il duca. Cfr. Varese 1957, pp. 28-55. Oltre a *Lo specchio di Esopo*, Collenuccio scrisse un altro apologo volgare, il *Filotimo*, in cui Ercole è chiamato a risolvere una spassosa controversia parodica tra la Testa di un uomo e la sua Berretta.

dialogica coinvolge infatti il lettore molto più di qualsiasi sentenza astratta, rendendolo più permeabile agli insegnamenti morali.

Questo ordine di considerazioni richiama molto da vicino le *Defensiones* della commedia, da intendere ancora in un'accezione di genere letterario, contro i suoi delatori, elaborate dall'umanesimo ferrarese delle origini già mezzo secolo addietro. L'introduzione del nuovo programma pedagogico guariniano, in larga parte fondato sullo studio dei classici, che in breve tempo aveva soppiantato il precedente di impronta ancora tardo-medievale, fu infatti inevitabilmente accompagnato da resistenze e polemiche: una delle più vistose è quella con protagonisti Guarino da Verona e Giovanni da Prato risalente al 1450 su cui ci siamo soffermati in precedenza¹⁷⁰.

Querelle di questo tipo erano all'ordine del giorno nella Ferrara di Niccolò III e del suo successore Leonello, entro i termini di una vivace dialettica tra l'innovativa proposta pedagogica guariniana e i tradizionali canoni medievali che animava la vita culturale del tempo. Al confine tra il XV e il XVI secolo, gli anni in cui Collenuccio redige il suo *Specchio di Esopo*, esse sono già da tempo sopite. Anche negli ambienti clericali tradizionali il rigido ideale della *sancta rusticitas* è ormai tramontato, e nessuno mette più in dubbio il valore educativo della commedia, della quale si è ormai recuperata la dimensione scenica. Valga per tutti l'*incipit* sincretico del trattatello *Spectacula* di Pellegrino Prisciani, dedicato principalmente all'analisi degli edifici architettonici preposti alla rappresentazione, in cui l'autore descrive la funzione didattica del teatro come un dato ormai acquisito:

Quelli vechioni et sapientissimi Greci prima, et doppo li Itali, instituireno li spectaculi in le citate, non solamente per festegiare et dare piacere ali populi, ma per utilitate ancora, et non piccola certamente, dele loro re publice. [...] Non mancho nui dovere laudare Vostra Celsitudine [i.e. Ercole d'Este], la quale cum tanti et tanto ordinati spectaculi, congregi questo suo fidissimo et dolce populo, lo delecti, lo amaestri, in questo suo mundano vivere, lo inciti al studio et

¹⁷⁰ Cfr. *supra* I.2.1.

*al farsi docti homini, ad honore et beneficio non mediocre de tuta la re publica*¹⁷¹.

Allo stesso modo, anche Esopo-Collenuccio nell'esprimersi a proposito dell'Apologo non ricorre a un tono particolarmente asseverativo o polemico, limitandosi invece a richiamare attraverso piccoli cenni degli enunciati che si presuppongono conosciuti da tutti. La novità non giace infatti nel contenuto delle affermazioni, ma nel loro contesto d'uso. Per definire il genere apologetico di derivazione luciana, l'umanista pesarese si appropria dei discorsi tradizionalmente riservati alla commedia. E non solo: le parole dei personaggi di Plauto e Luciano alzano ancora l'asticella. Entrambi i fidi consiglieri del Re si dichiarano apertamente a più riprese debitori nei confronti del favolista greco, di cui si dicono grandi estimatori e addirittura emuli, discepoli. I frutti-apologi di Esopo crescono nello stesso orto cui attingono anche loro.

Le due forme, l'Apologo e la Commedia, si inseriscono dunque a pieno titolo in uno stesso contenitore di genere, il cui minimo comun denominatore consiste nello stile dimesso e nella funzione pedagogica. Il favolista Esopo ne è l'archegeta, il nobile patriarca, colui che per primo ha intuito la *nova via breve et expedita, per la quale pigliando argomento de cose humile e naturale con dolci exempli dimostra quello che a gli huomini fia utile*.

Le riflessioni su cui ci siamo appena soffermati non sono frutto di un'elaborazione personale di Collenuccio. Limitandoci alla Ferrara dell'epoca di Ercole I, vale la pena ricordare almeno un precedente illustre. Qualche decennio addietro infatti anche Matteo Maria Boiardo ha dato voce a Luciano, includendolo tra i personaggi del suo *Timone*, una commedia volgare cavata proprio, e non a caso, da un dialogo dell'antico scrittore greco¹⁷². Il suo ruolo è delicato, a lui spettano gli onori di casa. L'autore gli ha infatti affidato l'incarico di accogliere gli spettatori in una Atene che somiglia molto alla Ferrara del Quattrocento e ad

¹⁷¹ Il trattatello *Spectacula* di Pellegrino Prisciani è stato riedito recentemente da Bastianello, che aggiorna l'edizione di Aguzzi Barbagli datata 1992 (Prisciani 1992). Cfr. Prisciani 2015, p. 31.

¹⁷² Il *Timone* di Matteo Mario Boiardo è stato edito una prima volta da Tissoni Benvenuti 1983, pp. 496-555. L'edizione di riferimento, da cui qui si cita, è la successiva a cura di Tissoni Benvenuti, Acocella (Boiardo 2009). Per quanto riguarda la drammaturgia di Boiardo, segnaliamo anche il recente studio di Pieri 2012.

anticipare loro quello che li aspetta. Luciano si presenta dunque in scena per primo e recita un prologo classico¹⁷³:

LUC: [...] Io, qual foi græco, et abitai Sorya,
e son detto per nome Luciano,
usata ho sol sin qui la lingua mia;
ma la benignità di quel soprano
qual quivi regna, per darvi diletto,
di greco oggi mi fece italiano.
E me mandato ha nel vostro conspetto,
a ciò che in parte e brevemente dica
di quanto fia trattato nel subietto.
Per voi lassata ho la mia setta antica,
ché filosofo un tempo era tenuto,
ben che foi de' filosofi la urtica;
di novo son comædo divenuto
per farvi cosa grata, e non mi pento:
ché el dar piacere a molti è ben dovuto¹⁷⁴.

Il tributo a Ercole, restauratore della commedia, è naturalmente di rito. La descrizione della sua *agency*, del processo che gli è servito a riportare alla luce l'antico, è però tutt'altro che banale: Boiardo la sintetizza come un'operazione di *traduzione* delle forme classiche nelle moderne, grazie alla quale *di greco mi fece oggi italiano*. Nelle terzine che seguono Luciano prologante dichiara con fierezza di aver abbandonato la setta dei filosofi, quelli astrusi e oscuri di cui ci parlava Collenuccio, per essere passato finalmente nella schiera dei *comedi*, i veri maestri di vita.

Stando a quanto scrivono l'umanista pesarese e il Conte di Scandiano, due degli uomini di punta, lo ricordiamo, scelti dal duca Ercole per la realizzazione del suo grandioso progetto teatrale, Plauto e Luciano camminano dunque a braccetto.

¹⁷³ Sul prologo classico e le sue tipologie, si veda Guastella 2015.

¹⁷⁴ Cfr. Boiardo 2009, pp. 87-89.

Ai nostri occhi, fortemente influenzati dall'idea moderna di teatro e commedia, potrebbe sembrare una strana coppia. Se però proviamo a calarci nel *milieu* della Ferrara erculea, ci accorgiamo che i due hanno molto più in comune di quanto non si possa pensare. Ricollegiamoci innanzitutto alle definizioni che ai tempi di Collenuccio circolavano dei generi teatrali¹⁷⁵. Esse appaiono ancora intimamente legate alla ricezione medievale del teatro classico, “mutila” della scena e di carattere unicamente testuale. Generalmente vertono su generici elementi contenutistici, come nel caso di Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria*:

*Cumque in theatro triplex poetarum genus versaretur, tragicum, qui tyrannorum miserias recitarent, comicum, qui patrum familias curas et sollicitudines explicarent, satyricum, qui ruris amoenitates pastorumque amores cantarent*¹⁷⁶.

La commedia tratta dunque le vicissitudini della gente comune, tendenzialmente, aggiungono diversi esegeti, di esordio infelice e finale lieto¹⁷⁷. All'opposto, la tragedia è invece incentrata sulle storie dei grandi personaggi del mito o della storia, inizia felicemente e finisce tristemente.

Altro distinguo piuttosto comune, di ascendenza isidoriana, è il *character dicendi*. La commedia e la tragedia si differenziano dagli altri generi per la loro natura dialogica, che prevede l'assenza della voce del poeta narratore. Infine, in alcuni casi si fa riferimento anche allo stile: umile e colloquiale quello comico, alto e solenne quello tragico¹⁷⁸.

¹⁷⁵ L'idea di commedia e le sue definizioni attraverso il Medioevo e il Rinascimento, cui in questa sede si può solo accennare, sono ampiamente trattate in Guastella 2007, pp. 71-82, e Vescovo 2014.

¹⁷⁶ «In qualunque teatro agivano tre tipi di poeti, i tragici, che recitavano le miserie dei tiranni, i comici, che raccontavano le preoccupazioni e le inquietudini dei *pater familias*, i satirici, che cantavano gli amori dei pastori e le amenità della campagna». Cfr. Alberti 1966, pp. 738.

¹⁷⁷ Così ad esempio Ugucione da Pisa: «Et differunt tragedia et comedia quia comedia privatorum hominum continet facta, tragedia regum et magnatum. Item comedia humili stilo describitur, tragedia alto. Item comedia a tristibus incipit sed cum letis desinit, tragedia e contrario. Unde in salutatione solemus mittere amicis et optare tragicum principium et comicum finem, idest bonum et letum principium et bonum et letum finem». Cfr. Ugucione da Pisa 2004, pp. 16-18.

¹⁷⁸ Riportiamo qui il passo di Isidoro di Siviglia: «Apud poetas autem tres characteres esse dicendi: unum, in quo tantum poeta loquitur, ut est in libris Vergilii Georgicorum: alium dramaticum, in quo nusquam poeta loquitur, ut est in comoediis et tragoediis: tertium mixtum, ut est in Aeneide. Nam poeta illic et introductae personae loquuntur» (*Etym.* 8,7. 1-11).

I criteri sono dunque talmente inclusivi, i contorni talmente sfumati che questo vasto recipiente può accogliere un'ampia gamma di forme tipologiche in apparenza molto distanti tra loro. Da questa prospettiva, qualsiasi racconto di vicende private con protagonisti personaggi comuni è potenzialmente "traducibile" in commedia. La produzione drammatica ferrarese ne è la prova vivente. Muovendo adesso dalla teoria alla prassi, ritorniamo ad esempio al nostro Luciano. Il suo arrivo a Ferrara lo si deve ancora una volta al Guarino, che già nei suoi anni costantinopolitani aveva mosso i primi passi nell'apprendimento della lingua greca traducendo la *Calunnia*, la *Musca* e il *Parasitus*¹⁷⁹. Testimonianze di una presenza delle opere dell'apologeta nella biblioteca estense risalgono almeno al 1436¹⁸⁰. L'*imprinting* fortemente morale e l'impostazione dialogica rendono fin da subito i lavori lucianeschi materiale molto appetibile per i pionieri che decidono di cimentarsi nella scrittura comica¹⁸¹.

Significativamente, in ambiente ferrarese il primo tentativo coincide proprio con un riadattamento in latino del *Timone*: la *Michaelida* di Ziliolo Zilioli, allievo di Guarino, la cui stesura è da collocare nel quarto decennio del Quattrocento¹⁸². Lungi da un qualsivoglia intento rappresentativo, la *Michaelida* è un peculiare ibrido letterario plurilingue di poesia lirica e bucolica virgiliana, tragicità senecana, colloquialità terenziana e perfino saggi di filosofia ciceroniana. La parabola di Thimo, il protagonista, il misantropo mutuato da Luciano, è piegata fino a convogliare in quella dell'autore. A differenza del *Timone* originale, il personaggio della commedia latina è costretto alla solitudine da un'ingiusta incarcerazione, che riecheggia appunto quella di Zilioli stesso, caduto in disgrazia presso Niccolò III d'Este nel 1434 e condannato a una reclusione che si protrarrà per tredici anni. Saggio della cultura umanista ferrarese guariniana, l'opera affronta il delicato tema dell'incidenza della Fortuna nelle sfere umane e della possibilità di arginarne gli effetti attraverso l'esercizio della virtù. Ben diverso il caso del *Timone* di Matteo Maria Boiardo, cui abbiamo già accennato poco sopra. Composta molto

¹⁷⁹ Sullo studio guariniano di Luciano si veda Mattioli 1900, pp. 44-53.

¹⁸⁰ Il catalogo della biblioteca che ci testimonia la presenza di Luciano alla corte di Ferrara nel 1436 è pubblicato in Cappelli 1889, p. 19.

¹⁸¹ L'influenza di Luciano nel teatro umanistico è discussa in Caccia 1907.

¹⁸² La *Michaelida* è edita modernamente da Ludwig in Zilioli 1975. Una sua analisi approfondita è in Villoresi 1994, pp. 84-99 e Tissoni Benvenuti 1978.

presumibilmente negli anni Ottanta del XV secolo, immediatamente prima del ritorno dei *Menechmi* sulla scena, la fatica boiardesca è specchio di una fase successiva nel percorso di ricezione attiva del teatro classico. Basata su un volgarizzamento in prosa di Luciano a noi pervenuto che Fumagalli in modo convincente attribuisce allo stesso Boiardo, la *comedia* si mostra profondamente consapevole della scena, ed è sicuramente quantomeno pensata in funzione di una possibile rappresentazione¹⁸³.

La *fabula* è abbastanza fedele all'originale, incentrata sul conflitto tra miseria e povertà e la necessità per il saggio di mantenersi equidistante tra i due poli, con l'aggiunta di un saporito inserto di taglio novellistico che rincarà la dose e palesa ancor di più l'intento morale del lavoro. Lo stile è più omogeneo rispetto alla gemella *Michaelida*, con rimandi consistenti a Plauto, Terenzio, Luciano, ma anche alla letteratura cavalleresca di cui il Conte stesso era tra i maggiori esponenti. Ciò nulla toglie alla natura profondamente ibrida e sperimentale del *Timone*. Il testo possiede infatti caratteristiche sue proprie, quali ad esempio l'azione scenica più volte frammentata nel tempo e nello spazio, l'*incipit* in forma di prologo del terzo e del quinto atto, che la distanziano anni luce dagli esiti della commedia "regolare" cinquecentesca.

Oltre a Plauto e Luciano, della cui comprovata familiarità ci riferisce Collenuccio, la corte spettacolare di Ercole I d'Este conta ulteriori consiglieri di indiscusso prestigio. Nel grande calderone della commedia ferrarese del tempo trova infatti posto molto altro, come due rifacimenti teatrali di *fabulae* ovidiane, il *Cefalo* di Niccolò da Correggio e l'*Orphei Tragoedia* di Boiardo, o la *Commedia di Ippolito e Leonora*, rielaborazione di una novella molto nota all'epoca, messa in scena privatamente nelle stanze interne alla corte estense, con gli stessi familiari del duca coinvolti nel ruolo di attori¹⁸⁴.

Il laboratorio teatrale erculeo è dunque luogo privilegiato di ibridazione, snodo cruciale in cui si incontrano e interagiscono produttivamente il *background*

¹⁸³ La convincente proposta di attribuzione del volgarizzamento in prosa del *Timone* di Luciano a Boiardo, invece che a Nicolò Leonicensi come da tradizione, è in Fumagalli 1988.

¹⁸⁴ L'edizione di riferimento del *Cefalo* di Niccolò da Correggio è Tissoni Benvenuti 1983, pp. 168-198. L'*Orphei Tragoedia*, quasi certamente di Matteo Mario Boiardo, è edita insieme al *Timone* in Tissoni Benvenuti, Acocella 2009. Per la *Commedia di Ippolito e Lionora*, cfr. la recente edizione di Crespi 2013.

di cultura volgare, che si compone di novella, poesia epico-cavalleresca, lirico-parodica, e i classici riscoperti e filtrati dall'umanesimo, in primis Plauto e Terenzio ma anche come abbiamo osservato Luciano o Ovidio. Questa forte vocazione al polimorfismo caratterizza la stagione spettacolare nel suo intero svolgimento. Per fare solo un esempio, ancora l'8 febbraio 1502, qualche anno prima della morte del duca, in occasione delle seconde nozze di Alfonso I d'Este con Lucrezia Borgia, Berardo porta in scena una sua *Cassina* ricolma di elementi mutuati direttamente dal Boccaccio¹⁸⁵. Una contaminazione continua, dunque, che non si limita affatto al piano della scrittura drammatica. Basta infatti allargare l'inquadratura per accorgersi che a livello macroscopico il linguaggio "letterario" interagisce produttivamente con i linguaggi figurativi, architettonici e di altro tipo nel più ampio orizzonte della grammatica festiva. È l'esplorazione che ci apprestiamo a compiere nelle pagine che seguono, entrando nel vivo delle celebrazioni per le nozze di Anna Sforza e Alfonso d'Este.

¹⁸⁵ Cfr. *infra* III.1.2.

Parte II. Il laboratorio teatrale di Ercole I: ibridismi e ‘scintille’.

II.1. Ercole, la festa e il mito.

II.1.1. Le armi, i cavalieri e quattro archi. Percorsi di Beatrice d’Este e Anna Maria Sforza tra Milano e Ferrara.

Il 12 febbraio 1491 Anna Maria Sforza, figlia di Galeazzo Maria e Bona di Savoia, sorella del duca nominale Gian Galeazzo Maria e nipote dell’effettivo detentore del potere milanese Ludovico il Moro, entra finalmente a Ferrara come sposa di Alfonso d’Este. Si conclude così un tortuoso itinerario di avvicinamento le cui ultime settimane, tra accidentati percorsi via terra e faticose navigazioni via fiume attraverso nebbia e gelo, sono solo la punta dell’iceberg.

La linea di partenza si colloca infatti diversi anni addietro, precisamente nel maggio 1477. A quell’epoca Bona di Savoia, reggente del ducato a seguito dell’uccisione di Galeazzo Maria nella congiura di Santo Stefano, su consiglio del Segretario Cicco Simonetta si impegnò per iscritto a concedere, quando i tempi sarebbero stati maturi, la figlia Anna in moglie al giovanissimo erede di Ercole I, venuto al mondo appena dieci mesi prima¹⁸⁶. L’accordo, che garantiva agli Este l’alleanza strategica con una delle famiglie più influenti nello scacchiere politico della penisola di fine Quattrocento, e agli Sforza l’agognato blasone della legittimità per la propria stirpe, fu avallato anche dal Moro allorché, due anni dopo, conquistò il potere esautorando di fatto la cognata e il legittimo duca Gian Galeazzo Maria. Anzi, Ludovico tentò di alzare ulteriormente la posta, chiedendo e ottenendo per sé nel 1480 la mano di Beatrice d’Este, sia pure pagandola a caro prezzo¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Notizie circa il primo approccio tra gli Sforza e gli Este per la stipula degli accordi matrimoniali tra Anna e Alfonso si trovano in Ratti 1794.

¹⁸⁷ Il contratto di matrimonio tra Alfonso d’Este e Anna Sforza è conservato nell’Archivio di Stato di Modena. Ludovico si impegnò a corrispondere una dote di 150000 ducati per Anna, dai quali si sarebbero detratti i soli 40000 dovuti da Ercole d’Este, che quindi non doveva di fatto farsi carico di nessun pagamento, per la dote di Beatrice.

Giunto nel 1489 il tempo ritenuto propizio per le nozze, le trattative ripresero e si protrassero molto a lungo. L'ostacolo più ingombrante che si frapponeva al raggiungimento di un'intesa tra Ludovico ed Ercole era la pianificazione delle cerimonie. Il duca di Ferrara pretendeva infatti per la figlia festeggiamenti solenni consoni alla dignità del suo rango a Milano. Il Moro, preoccupato di mantenere l'apparenza del suo ruolo *de iure* di semplice tutore di Gian Galeazzo Maria, riteneva più saggio evitare una simile esposizione e spingeva in direzione contraria per una celebrazione più modesta al di fuori dei confini della capitale dei domini sforzeschi. Il compromesso si trovò a metà strada solamente negli ultimi mesi del 1490, a seguito di estenuanti negoziati tra le parti: il signore di Ferrara acconsentì alla proposta di Ludovico di celebrare discretamente le sue nozze con Beatrice a Pavia, quest'ultimo in cambio promise pomposi sponsali per Anna e Alfonso a Milano¹⁸⁸.

Il 29 dicembre il corteo incaricato di accompagnare Beatrice d'Este a Pavia, guidato dalla duchessa Eleonora d'Aragona e da Sigismondo d'Este fratello del duca, poté dunque lasciare Ferrara. L'inverno particolarmente rigido impose la scelta di "lilze", traini muniti di pattini, quali mezzi di trasporto¹⁸⁹. Anche Alfonso d'Este, che precedeva la compagnia di qualche giorno, attraversava il Po gelato a bordo di slitte.

Contemporaneamente da Mantova muoveva la marchesana Isabella d'Este, che si sarebbe unita al gruppo il 2 gennaio, insieme ad Alfonso, in prossimità di Brescello. Il 5 li avrebbe raggiunti nel porto fluviale Galeazzo Sanseverino, alla testa dei "bucintori", navigli da parata, disposti da Ludovico per coprire il resto del viaggio.

Passi malagevoli e imprevisi vari misero a dura prova i viaggiatori, che riuscirono comunque ad approdare a Piacenza, prima tappa designata del lungo percorso

¹⁸⁸ È possibile ricostruire le varie tappe della trattativa tra Ercole e Ludovico grazie alla corrispondenza dell'ambasciatore estense presso Milano Giacomo Trotti, conservate nell'Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Ducale Estero, Carte degli Ambasciatori Ducali, busta 6.

¹⁸⁹ Così il cronista Zambotti racconta l'accidentata partenza da Ferrara il 29 dicembre: «[...] a ore 17 la Ill.ma duchessa con lo Ill.mo Sigismondo, fratello del duca nostro, condusseno in lilza madona Beatrice, fiola legittima et naturale de li prefati duca et duchessa, fòra de Ferrara, cum gran triumpho de tutta la corte, acompagnata con trombe, con molte zintildone et donzele, suzo diverse lilze fate a posta per le neve grande». Cfr. Pardi 1928, p. 219.

celebrativo, il 12 gennaio¹⁹⁰. Accolti e debitamente onorati dal conte Bartolomeo Scotti, si fermarono lì per un paio di giorni a riprendere fiato.

Il 14 pomeriggio la comitiva salpò nuovamente alla volta di Pavia per attraccarvi l'indomani. Ad attendere la sposa Ludovico in persona, circondato da nobili pavese e milanesi, che galantemente si prodigò ad aiutarla a smontare dalla nave. Il corteo si avviò dunque attraverso il Ponte Coperto fino al Castello, dove erano disposti gli alloggi. Il giorno seguente fu dedicato alla stipula del contratto nuziale e alla visita del castello pavese, guidata dallo stesso Moro e riservata a Beatrice, Alfonso e Isabella.

Il rito nuziale si celebrò il 17 gennaio in forma privata nella Cappella Ducale, officiato dall'arcivescovo di Milano. Come da accordi, non seguirono festeggiamenti particolarmente sontuosi o elaborati: le fonti registrano esclusivamente un ballo tenutosi in sala grande nel tardo pomeriggio alla presenza degli invitati al matrimonio e di gentiluomini e gentildonne del luogo.

Il soggiorno a Pavia proseguì fino al 21, quando la compagnia si radunò nuovamente e si preparò a partire per Milano. Ludovico si era già spostato nella capitale quattro giorni prima a presenziare agli ultimi preparativi per l'ingresso in città dei ferraresi. Il piano prevedeva una prima sosta con pernottamento a Binasco, di modo che l'entrata processionale vera e propria potesse comodamente cominciare col favore della luce l'indomani, e una seconda alla Basilica di S. Eustorgio fuori le mura, dove Isabella d'Aragona, consorte di Gian Galeazzo Maria e nominalmente duchessa di Milano nonché nipote di Eleonora d'Aragona e cugina di Beatrice, avrebbe salutato per prima le dame come richiedeva il protocollo¹⁹¹.

Al termine di questo incontro nella Basilica il corteo milanese, condotto da Ludovico per l'occasione riccamente vestito di una giornea in oro, raggiunse gli Este e il loro seguito per accompagnarli in città. Accanto al duca di Bari e ai fratelli Sanseverino, sua personale scorta, sfilavano i cavalieri, i cortigiani, gli oratori in

¹⁹⁰ L'itinerario celebrativo per le nozze di Beatrice d'Este attraverso Piacenza, Pavia e infine Milano è raccontato in Lopez 2008, pp. 50-106.

¹⁹¹ La fonte primaria per la ricostruzione dell'ingresso trionfale degli Este a Milano e dell'intero apparato celebrativo sforzesco per le nozze di Alfonso d'Este e Anna Sforza è la cronaca dello storico ufficiale Tristano Calco, pubblicata a stampa per la prima volta già nel 1644. La sezione dell'opera storiografica è tradotta integralmente in Lopez 2008, pp. 107-140. Alcuni importanti documenti d'archivio sono trascritti in Porro 1882.

rappresentanza dei vari stati, i porporati, i due ordini del senato e i magistrati più importanti. La parata poteva dunque avere inizio: gli ospiti d'onore si sistemarono alla sinistra dei milanesi e insieme si diressero alla porta ticinese. Li accolsero, tra squilli di trombe, le schiere allineate dei giureconsulti e dei medici nelle loro toghe, pronti a unirsi alla processione. Oltrepassata S. Giorgio, il corteo giunse alla Contrada degli Armorari. Su disposizione di Ludovico ciascuna bottega aveva esposto all'esterno armature di prim'ordine, molte delle quali fabbricate per l'occasione, a vestire appositi manichini piazzati per la via.

All'arrivo al castello, dove erano stati preparati gli alloggi, i ferraresi furono ricevuti da Bona di Savoia, la duchessa madre, insieme alle figlie Anna, la promessa sposa, e Bianca.

Trascorsa la notte, venne il giorno delle nozze di Anna e Alfonso. A sorpresa, si presentò anche il marchese di Mantova Francesco Gonzaga. Formalmente impossibilitato a partecipare all'evento per via dei suoi doveri di capitano della Repubblica di Venezia, il marchese decise comunque di intervenire ricorrendo all'escamotage del travestimento. Limati gli ultimi dettagli, il più gravoso dei quali la ratifica dello strumento della dote della sposa, l'Arcivescovo di Milano officiò quindi il rito, prima in forma privata nella camera di Bona, poi in pompa magna nella Cappella Ducale alla presenza dei signori e diplomatici convenuti, tra le quarantanove statue in argento di Apostoli e Santi a grandezza quasi naturale disposte nelle varie fila.

I festeggiamenti incominciarono lunedì 24 nella Sala della Balla. A poco più di un mese dal matrimonio, Ludovico aveva perentoriamente ordinato un'adunata generale di tutte le maestranze disponibili nell'intero territorio del ducato per l'allestimento del salone¹⁹². A dispetto della stagione poco propizia e di scadenze

¹⁹² Per la pittura della Sala della Balla Ludovico forzò una vera e propria leva artistica, ordinando alle autorità con giurisdizione nei vari territori di radunare tutti i pittori possibili pena il pagamento di multe salate e la caduta in disgrazia presso il principe. Così ad esempio il Moro scriveva al podestà di Treviglio: «Havendo noi deliberato de fare al Milano et commetemo che, sotto la pena de XXV fiorni da essere applicati alla Camera nostra, et ulterius della disgratia nostra, comandi ad Magistro Bernardo di Genaro et magistro Bernardino, dipintori in quella nostra terra che fra uno giorno post la ricevuta de questa con dui soi garzoni vadino a Milano et facino capo da Ambrosio Ferrario nostro commissario generale sopra li lavorerii, dal quale intenderanno che haveranno ad fare, et in questo non mancherai se hai cara la gratia nostra, dandone poi aviso de quanto haverai facto». Cfr. Archivio di Stato di Milano, Potenze Sovrane, Beatrice d'Este, cartella 1470.

temporali abbastanza ristrette, il progetto ambizioso del Moro prevedeva l'affrescatura dell'intera area con le imprese di Francesco Sforza, l'illustre antenato capitano di ventura capostipite della dinastia di duchi milanesi, colui che con le sue imprese militari e diplomatiche conseguì l'elevazione della sua famiglia al grado signorile. Delle pitture perdute non abbiamo oggi che qualche eco nel resoconto dello storico ufficiale Tristano Calco e nella corrispondenza degli ambasciatori, appena sufficienti a intuire l'insistenza sul ruolo di comandante e legislatore di Francesco e sull'omaggio diretto agli Este attraverso la raffigurazione delle loro insegne. Nel luogo erano stati eretti tre tribunali, il primo riservato ad ospitare gli Sforza e gli invitati illustri, il secondo riservato ai musicisti ed infine il terzo adoperato come vetrina per la preziosa collezione di vasi antichi di Ludovico. Dopo la creazione di due nuovi cavalieri, di rito in occasioni del genere, si danzò sin oltre il tramonto. La festa proseguì il 25 con un matrimonio nel matrimonio, quello di Ercole d'Este figlio di Sigismondo (nipote del duca di Ferrara omonimo) e Angela Sforza, giovanissima nipote del Moro, atto a cementificare ulteriormente l'alleanza tra le due nobili casate. Si riaprirono quindi le danze, arricchite da uno spettacolo acrobatico e da un duello cortese tra Galeazzo Sanseverino e Giacinto Simonetta fuori le mura del castello.

Il momento *clou* dell'apparato celebrativo, una sontuosa giostra d'armi in piazza, si svolse il 26. Vi presero parte alcuni dei signori più illustri del Rinascimento italiano, quali Niccolò da Correggio, da poco trasferitosi a Milano, Galeotto della Mirandola, Annibale Bentivoglio signore di Bologna e due dei Sanseverino (Gaspare e Galeazzo). Cornice della giostra una drammaturgia elementare di tradizione: un nunzio accorre al centro dell'arena dichiarandosi il figlio del Re delle Indie in viaggio in terre straniere alla ricerca di sfide all'altezza del suo valore e, ottenuta l'approvazione formale del principe, indice la contesa tra le grida festanti degli spettatori sugli spalti.

L'innovazione è nel richiamo esplicito alle fresche nozze di Gian Galeazzo Maria e Isabella d'Aragona tenutesi l'anno precedente. Tessendo un *fil rouge* che documenta molto bene l'impianto concettuale del discorso spettacolare ludoviciano, il gentiluomo delle Indie dichiara di essere giunto fin lì attirato da alcune voci arrivate sino a lui secondo le quali, qualche tempo prima, vi sarebbe disceso Giove

in persona, accompagnato dagli altri numi. L'allusione piuttosto evidente, sottolineata già da Calco, è alla rappresentazione della *Festa del Paradiso* su testi di Bernardo Bellincioni e ingegni di Leonardo da Vinci, al cui interno il celebre meccanismo leonardesco a mezza sfera aveva riprodotto un cielo in rotazione contenente le personificazioni divine dei sette Pianeti¹⁹³.

L'onore e l'onere di entrare per primo fu concesso al marchese di Mantova Francesco Gonzaga. Al suo seguito il duca Gian Galeazzo Maria, lo sposo Alfonso e il Moro. Dopo Annibale Bentivoglio e Gaspare Sanseverino, toccò a Galeazzo Sanseverino, la cui parata entrò negli annali. Il merito è ancora una volta di Leonardo, che aveva progettato per il cavallo e il cavaliere un articolato travestimento: il destriero era tappezzato di squame dorate dipinte alla maniera degli occhi sulla coda del pavone, la testiera si biforcava in due grossi corni. Il temibile elmo era sormontato da un cimiero a forma di dragone, lo scudo rotondo riportava l'effigie di un uomo barbuto.

I combattimenti durarono tre densi giorni, senza particolari intoppi e con qualche gradito esito a sorpresa, come la caduta di Niccolò da Correggio nelle fasi preliminari o il sofferto ritiro di Annibale a causa di un infortunio occorsogli proprio quando la sorte sembrava volgare a suo favore. Alla fine trionfò, come da pronostico, proprio Galeazzo, il favorito di Ludovico e del popolo, che spezzò dodici lance su dodici aggiudicandosi la vittoria.

Le celebrazioni milanesi in onore di Anna e Alfonso si conclusero con una giostra. Gli ospiti pernottarono nella capitale ancora qualche notte, giusto il tempo di ricevere le visite di congratulazioni di rito e organizzarsi per il lungo viaggio di rientro in territorio estense.

¹⁹³ Così Tristano Calco: «Ed ecco farsi avanti un nunzio, e rivolgersi al principe, dapprima in lingua forestiera ma subito dopo, come interpretassa, in italiano: e proclamarsi figlio del Re delle Indie. Disse di aver soggiogate le massime Nazioni, e di sentirsi spinto ora a conoscere l'Orbe occidentale, sia per allargare i confini del proprio valore, sia per vedere con i propri occhi quelle terre ove, secondo voci a lui giunte, Giove in persona era disceso l'anno precedente, accompagnato da tutti gli altri Numi. Alludeva evidentemente a ciò che era stato fatto, con grandissima risonanza e sfarzo, allorché, grazie a un congegno a forma di mezza sfera costruito con cerchi di ferro, e grazie a tutta una serie di lampade sospese e a sette fanciulli fulgidi come e più degli stessi Pianeti, e con al centro un trono eretto fra gli Déi assisi, era stata riprodotta l'immagine del Cielo in rotazione». Cfr. Lopez 2008, p. 132. Per la celeberrima *Festa del Paradiso* rimandiamo a Garai, Torno 2016, con relativa discussione della bibliografia. Una relazione completa delle celebrazioni nuziali per Isabella e Gian Galeazzo Maria, tradita nel Cod. ital. n. 521, a J.4, 21, è pubblicata in Solmi 1904, pp. 75-89.

I buciatori mandati da Ercole furono pronti il primo di febbraio; la compagnia, guidata da Eleonora e Sigismondo, s'imbarcò il giorno stesso, stavolta con l'incarico speculare di condurre la promessa sposa Anna a Ferrara. Insieme a loro anche Hermes, l'altro figlio del defunto duca di Milano, e Francesco Sanseverino in rappresentanza degli Sforza. Le navi cerimoniali approdarono al porto fluviale ferrarese l'11 febbraio, ricevute dal duca Ercole con al seguito Giovanni e Annibale Bentivoglio, giunti in città in precedenza per vie proprie, e gli ambasciatori lucchesi e fiorentini. Dopo un caloroso benvenuto, la sposa e le sue damigelle furono scortate al monastero di San Giorgio fuori le mura poco distante, dove si sarebbero fermate per la notte. Eleonora, Sigismondo e gli altri fecero invece rientro al castello, raggiunti successivamente da Ercole, che doveva prima attendere l'arrivo del marchese Francesco Gonzaga e dei diplomatici veneziani.

Possiamo dunque tornare al 12 febbraio, la data stabilita dell'ingresso trionfale di Anna a Ferrara. La città è vestita a festa, il duca ha riposto particolare cura nella decorazione delle strade interessate dalla processione. Le abitazioni più malconce sono state ridipinte o, laddove per questioni di tempo o economiche non era stato possibile, acconciate ricorrendo all'espedito della tappezzeria esposta o degli addobbi floreali. Panni di lana a tinte vivaci colorano il manto stradale. L'itinerario scelto è quasi identico a quello percorso il 3 luglio 1473 dalla duchessa Eleonora d'Aragona sposa di Ercole¹⁹⁴. All'arrivo del duca, dei suoi dignitari e degli altri nobili e ambasciatori a San Giorgio, Anna e Alfonso vengono accomodati su un baldacchino di damasco trasportato da medici e dottori di corte alla testa del corteo. La processione inizia nel tardo pomeriggio ed entra subito in città per il vicino ponte di San Giorgio. Di lì si dirige verso il monastero di S. Antonio in Polesine e sosta presso il primo dei quattro archi trionfali effimeri, disposto di

¹⁹⁴ L'unica differenza è la sostituzione della tappa in Santa Maria in Vado con una nella vicina San Francesco nel 1491. L'itinerario subirà invece qualche modifica in occasione delle nozze del 1502 tra Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia.

fianco al palazzo di Giulio Tassoni¹⁹⁵. Tra le due estremità della nobile residenza è agganciata una corda tesa, sulla quale si esibisce un acrobata bolognese in un numero di funambolismo¹⁹⁶. A seguito di qualche declamazione poetica più o meno improvvisata, la marcia prosegue alla volta di Palazzo Schifanoia, nelle vicinanze del quale è stato allestito il secondo arco di trionfo. Anche in questa tappa si recitano alcuni versi in lode degli sposi, lasciando così qualche minuto per riprendere fiato ai portatori. Lo stesso iter si ripete in prossimità del terzo arco, sito questa volta a San Francesco. Quando il corteo giunge finalmente a destinazione, trova l'ultimo dei quattro archi, nella piazza del Palazzo ducale. Lì Alfonso si fa strada tra la folla festante e accompagna Anna fino ai piedi del nuovo scalone che conduce alle stanze riservate agli Este all'interno della corte.

L'incrocio delle fonti a nostra disposizione ci permette di ricostruire con ragionevole precisione l'itinerario simbolico messo a punto da Ercole per questo ingresso trionfale della nuova principessa di Ferrara. Travi portanti dell'intera impalcatura celebrativa, dentro e fuori di metafora, sono i quattro archi effimeri, ciascuno dei quali ospita il trionfo di divinità classiche nell'esercizio di alcune tra le proprie specifiche funzioni nominali.

Proiezioni dell'*ordo naturalis* di cui la corte si fa garante, e quindi in ultima analisi della corte stessa nella sfera legittimante nel mito, i trionfi degli dèi antichi non sono una novità nell'ambito delle celebrazioni nuziali ferraresi. Compiono infatti per la prima volta nel già citato ingresso di Eleonora d'Aragona in città datato

¹⁹⁵ La posizione precisa dei quattro archi di trionfo la rivela Eleonora d'Aragona in una lettera scritta al figlio Cardinale Ippolito in cui racconta l'ingresso trionfale di Anna a Ferrara: «Cum la gratia de nostro Signore Idio ali XII la fece intrata in Ferrara honorevolissimamente et cum grande ordine et magnificentia, et se li ritrovò multi signori et ambasciatori, madone et zentildone in quantitate et a cavalo, ogni persona molto bene adobata; et fue tolta da San Zorzo, dove la dormite la nocte precedente, et lo Illustrissimo Signore Duca vostro padre fece ornare dignamente la citade et farli quatro archi triumphali che significano Iove, Venere, Mercurio et Marte: uno in piazza da la bancha di soldati, uno da San Francesco da la casa de Torello deli Avenanti, l'altro da Schivanoglio et il quarto suxo la Giara da la casa del quondam Gaspare da Fogliano, che sono digni edifici et mirabilmente lavorati et cum grande arte». Cfr. Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Ducale Estense, *Minutario Cronologico*, Busta 3, Fascicolo 1491.

¹⁹⁶ Lo rivela il cronista anonimo del *Diario Ferrarese*: «Intrète per lo ponte de Sancto Georgio et vene per suxo la Giara et dal palazo de messer Julio Tasoni li era uno bellissimo tribunale, et in dicto palazo era uno Bolognese che atezava suxo la corda». Cfr. Pardi 1928, p. 126.

3 luglio 1473¹⁹⁷, ma nella forma più tradizionale del carro trionfale. Le cronache che registrano l'evento descrivono concordemente la presenza di sette carri sormontati da figuranti chiamati a impersonare i sette pianeti. Entro la logica umanistica di stampo ficiniano che concilia le istanze neoplatoniche con la tradizione aristotelico-tomistica, ai sette pianeti corrispondono le entità che presiedono ai sette cieli di cui armonicamente si compone l'universo, personificate dalle rispettive divinità classiche (Giove, Marte, Venere, Mercurio, Saturno, Sole, Luna). Il tema era rapidamente diventato di tradizione nelle festività cortesi, lo si ritrova tale e quale nel carnevale fiorentino del 1490, in cui la sfilata dei carri è impreziosita dalla *Canzone de' sette pianeti* di Lorenzo de' Medici, e nella *Festa del Paradiso* di Bellincioni e Leonardo allestita per le nozze di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Maria Sforza¹⁹⁸. In quella circostanza, come si è detto era stato possibile tramutare letteralmente la teoria in prassi, realizzando una volta celeste mobile occupata dai pianeti-attori e vivificata da una complessa drammaturgia encomiastica.

Ma l'espressione artistica più compiuta in ambito ferrarese di trionfi di divinità del pantheon greco-romano, cui in larga parte si deve la loro fortuna letteraria, spettacolare e iconografica, è la decorazione parietale della Sala dei Mesi di Palazzo Schifanoia¹⁹⁹. Realizzata dai pittori dell'officina tra il 1468-1470 su commissione di Borso, con tutta probabilità in funzione celebrativa dell'imminente elevazione del signore estense al rango ducale, la serie consiste in dodici affreschi tripartiti in registro superiore, centrale e inferiore che corrono lungo le quattro pareti del salone. L'articolato programma iconografico è stato progettato da Pellegrino Prisciani, noto umanista e astronomo di corte sotto Borso ed Ercole, ed è fortemente debitore nei confronti dell'*Astronomica* di Marco Manilio. Ciascun settore, separato dal precedente e dal successivo da una parasta dipinta, ritrae in alto il trionfo della

¹⁹⁷ Ne fanno menzione pressoché tutti i cronisti. Così ad esempio l'anonimo ferrarese: «Prima de Sancta Maria del Vado era uno carrubio cum gente suso ordinato pulidamente, a similitudine de li septe pianeti». Cfr. Pardi 1928, p. 89. Sull'ingresso trionfale di Eleonora d'Aragona e le celebrazioni per le sue nozze con il duca Ercole rimandiamo a Faletti 1988.

¹⁹⁸ Per una discussione sul carnevale fiorentino del 1490 e in generale del carnascialesco ai tempi di Lorenzo de' Medici rimandiamo a Ventrone 1992.

¹⁹⁹ Lo studio di riferimento del ciclo iconografico del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia rimane Warburg 1922. Fondamentale anche la lettura di Zorzi, che vi individua i riferimenti impliciti ed espliciti alla cultura teatrale del tempo, cfr. Zorzi 1977.

divinità protettrice del mese, al centro il segno zodiacale e tre suoi decani, in basso scene di vita quotidiana della corte di Borso e di Ferrara. L'insieme produce volutamente un senso di armonia tra le dimensioni divina, celeste e terrestre, un equilibrio che riverbera in tutta la composizione e di cui il buon *princeps* Borso è l'emblema vivente.

Nel 1491 Ercole dispone molto liberamente di questo materiale, rielaborandolo in una soluzione originale. Innanzitutto, i *tableaux vivants* realizzati dai figuranti sui carri trionfali sono rimpiazzati dalle sculture monumentali negli archi di trionfo, in obbedienza a un'idea di processione più classicamente atteggiata. Il ciclo delle sette divinità-planeti non è inoltre ripresentato nella sua completezza, ma se ne selezionano e reinterpretano i segmenti più funzionali ai contenuti simbolici che si intendono veicolare nella circostanza specifica: le riproduzioni dei trionfi di Mercurio, Giove, Venere e Marte. I significati allegorici di ciascun segmento, usualmente palesati tramite l'ausilio della drammaturgia o l'inclusione di elementi iconografici chiarificatori, sono questa volta sottaciuti, dando per scontato la loro immediata riconoscibilità agli occhi degli spettatori colti chiamati a decifrarli.

Il primo arco trionfale in ordine di attraversamento, sito vicino al monastero di S. Antonio in Polesine, è dedicato a Mercurio²⁰⁰. Il messaggero degli dèi si erge sulla cima del monte Olimpo. Ai piedi indossa talari dorati, sul capo porta il galero a falde larghe, con la mano destra brandisce il caduceo²⁰¹. Piuttosto che concentrarsi sulle funzioni tradizionali di protettore dell'eloquenza e garante delle attività diplomatiche e mercantili attribuite a Mercurio (la scelta del Maestro degli occhi spalancati nell'affresco *Giugno* a Schifanoia), il gruppo scultoreo ne accentua

²⁰⁰ Due gli elementi che ci consentono di iscrivere il trionfo di Mercurio nell'arco del Polesine: la localizzazione dello Strozzi (*At procul inde novam celebris via ducit ad arcem, | Struxit ubi Herculeus Iulia tecta labor*) e il riferimento a un monte contenuto nella cronaca dello Pseudo-Equicola: «[...] furono fatti quattro archi, uno sul Polesino, sopra del quale era la dea Venere in un monte». Da notare che Equicola, testimone indiretto dell'evento, trascrivendo da una cronaca precedente a noi ignota equivoca questa scultura con quella di Venere sicuramente a San Francesco, a dimostrazione del fatto che non tutti gli spettatori fossero in grado di decifrare correttamente le elaborate allegorie mitologiche allestite da Ercole d'Este. Cfr. Strozzi 1513, p. 128v. e Pseudo-Equicola, cc. 9v-10r.

²⁰¹ *Hic deus eloqui largitor, et artis, ab alto | Ipse sibi sacrum monte tuetur opus. | Per varias rerum species mortalibus aurat | Lucri multiplices hunc aperire vias. | Aurea non desunt levibus talaria plantis, | Et caput oblecto crine galerus obit. | Virga manu geritur, qua cum libet ille soporem | Invitis oculis iniicit, atque fugat. | Hac animas vivis admittit, rursusque profundo | Hac misero maneis ex Acheronte vocat.* Cfr. Strozzi 1513, p. 128v.

invece il ruolo laterale di psicopompo²⁰². Il dio è infatti fotografato nell'atto di disporre a suo piacimento delle anime di un gruppo generico di figure umane che lo attorniano, elargendo vita ad alcuni ed esigendola da altri:

Virga manu geritur, qua cum libet ille soporem

Invitis oculis iniicit, atque fugat.

Hac animas vivis adimit, rursusque profundo

Hac misero maneis ex Acheronte vocat²⁰³.

Per assolvere questo compito Mercurio si serve quindi del caduceo, che impugna a mo' di falce (*Virga manu geritur, qua soporem iniicit*). L'accostamento non è casuale: la funzione del dio è infatti in questo caso in tutto e per tutto analoga a quella della Morte nei trionfi a lei dedicati. L'innesto di Mercurio nel tema di lunga tradizione figurativa del Trionfo della Morte è un'innovazione notevole, senza precedenti noti, entro un lavoro ad alto coefficiente di originalità e contaminazione.

L'arco che segue è a Schifanoia, e ritrae Giove²⁰⁴. A differenza del figlio in piedi su di un monte, il padre degli dèi è alla guida di un carro trainato da due cavalli rivolto in direzione del sole, e reca un fulmine nella mano destra. Lo scorta l'aquila reale, icona della sua *potestas*, che tra le zampe stringe le armi e un ulteriore fulmine. Dietro di loro, Vulcano scruta con sguardo severo i Ciclopi indaffarati a lavorare il ferro, in uno scenario che ricorda molto da vicino l'affresco *Luglio* degli allievi di Cosmè Tura nel salone del palazzo antistante²⁰⁵. Siamo dunque in presenza di due trionfi in uno, fusi a sottolineare la stretta relazione tra il Potere temporale (Giove) e l'Industria (Vulcano).

²⁰² Nell'affresco *Giugno* del Salone dei Mesi Mercurio, in un carro trainato da aquile, è circondato da mercanti. Tra i numerosi rimandi allegorici, sono presenti anche un lupo e una scimmia, simboli della mercatura.

²⁰³ Con la mano brandisce il bastone, con il quale a suo piacere instilla il sonno negli occhi di chi non lo vuole e a suo piacere lo scaccia. Di qui strappa le anime ai vivi, e di lì richiama gli spiriti dei morti dal profondo, misero Acheronte. Cfr. Strozzi 1513, p. 128v.

²⁰⁴ La collocazione del trionfo di Giove nell'arco di Schifanoia è esplicitata direttamente dallo Strozzi: Iuppiter ex alto Schinoia pallatia curru | Spectat [...]. Cfr. Strozzi 1513, p. 128r.

²⁰⁵ Iuppiter ex alto Schinoia pallatia curru | Spectat, et in dextra missile fulmen habet. | Cernimus hic mutos arrecto pectore cursum | Dirigere ad primi lumina solis equos. | At Cyclopas, anhelanteis non segniter urget | Mulciber, et vultu praeripit, atque manu. | Hic exerceri ferrum, et Vulcania late | Ictibus alternis antra tonare putes, | Prosequitur dominum trepidantibus impiger alis | Armiger, et pedibus tela trisulca gerit. Cfr. Strozzi 1513, p. 129r.

Nei pressi di San Francesco è installato il terzo arco in ordine processionale, riservato a Venere²⁰⁶. La dea dell'amore siede anche lei su un carro tirato da una coppia di cigni. La sua chioma fluente è impreziosita da una corona, la cintura che da lei prende il nome le cinge la vita e la mano destra stringe un giavellotto. Compongono il suo seguito le tre Grazie danzanti, Eufrosine, Aglaia e Talia, e il fedele figlio Cupido. Tutto intorno vola liberamente uno stormo di colombe.

Il trionfo si colloca a pieno titolo nella tradizione iconografica e letteraria ferrarese del *topos*. In primo luogo, la parentela con l'affresco *Aprile* di Francesco del Cossa nel Salone dei Mesi è evidente e molto stretta. In entrambi i casi Venere coronata siede su un carro portato da due cigni, attorniata da colombe e alla presenza delle tre Grazie. Le variazioni sono davvero minime, l'unica modifica di sostanza apportata dal trionfo scultoreo è la sostituzione di Marte incatenato ai piedi della dea con Cupido alato. La personificazione di Amore la si ritrova tale e quale anche nella sezione dedicata al *Triumphum Veneris* della *Borsias* di Tito Vespasiano Strozzi (II, 1-48), poema epico celebrativo delle imprese di Borso d'Este cui lavorò dagli anni Settanta del Quattrocento fino ai suoi ultimi anni di vita²⁰⁷. Il frammento di nostro interesse racconta la discesa a Cipro di Mercurio, che, su ordine di Giove, doveva ottenere la benedizione di Venere dell'unione tra Niccolò III d'Este e Stella de' Tolomei, dalla quale sarebbe nato Borso. Riscrittura del *Trionfo di Amore* di Petrarca alla luce della *Tebaide* di Stazio, il testo rivela numerose analogie tanto con la pittura di Schifanoia quanto con la scultura dell'arco di San Francesco:

Huc se demittit Maia satus et procul omnem Colle sedens tacito regionem lumine lustrat. Inde pharetrati genitricem vidit Amoris Ire coronato per florea compita curru. Quattuor ante rotas miri candoris olores Mulcebant cantu dominam pariterque volabant	At patris assisi celebrem quae prospicit aedem, Pulchra coronatis stat Cytherea comis. Fert iaculum formosa manus, cestoque decenti
--	--

²⁰⁶ La collocazione del trionfo di Venere nell'arco di San Francesco è deducibile dal cronista anonimo del *Diario Ferrarese*, che corrisponde perfettamente a quella di Strozzi: «Et poi vene da Sancto Francesco et lì era uno altro tribunale con uno caro triumphale che tirava due cixani, et suso ge era uno pianeto». Per “pianeto” il cronista intende naturalmente la divinità classica che presiede a un dato cielo, in questo caso appunto Venere. Cfr. Pardi 1928, pp. 126-127.

²⁰⁷ La *Borsias* di Tito Vespasiano Strozzi è edita modernamente da Ludwig in Strozzi 1977.

<p>Candida purpureis frenati colla capistris; Turba columbarum modo praevolat et modo ludit Commiscens rauco pugnantia murmure rostra. Illius auratos praecingit myrtea crines Intertexta rosis et citri flore corona; Gratia dulcis inest oculis et amabilis ardor. Ipsa vagos triviis populos sua sacra canentes Prosequitur placide nimbo velata nec ulli Cernitur; alta sonante clamore Cythera Et nemus Idalium et genialis littora Cypri. Filius ad laevam sublimi insederat axi Floribus ornato variis myrtoque virenti, Cornigerumque tenens arcum pictamque pharetram Nobilium auratis figebat pectora telis. Pone sequebantur magno simul agmine Amores Plebeia de stirpe sati furtivaque caeco Vulnere in ignotum torquebant spicula vulgus. Mollibus in rhedis Charitesque et blanda Voluptas Ibant et Psyche iam conciliata Dione; Et Decor et cupidae titubans Fiducia mentis, Fraude capi metuens, Maciesque et Pallor et Error Iraque et Insidiae et Livor sinceraque raro Gaudia quaeque suis alitur Spes credula votis</p>	<p>Succintos crepitans ventilat aura sinus. Ludunt errantes rosea cervice capilli, Et niveos humeros lucida concha tegit. Dulcibus Euphrosyne comitata sororibus illic Exercet molleis conspicienda choros. Turba colombarum modo praevolat, et modo miscet Certatim rauco mutua rostra sono. Quaeque vehunt dominam, per candida colla videntur Dulce capistrate fundere carmen aves, Haud procul intento volitat puer improbis arcu, Imperio subdit qui fera corda suo. Qui rudibus, timidisque animos, astumque puellis Suggestit, et miseros cogit amare senes²⁰⁹.</p>
--	--

²⁰⁹ Ma colei che guarda verso la celebre sede del padre, la graziosa Citerea si erge con la chioma coronata. La mano aggraziata porta un giavelotto, e il vento soffiando scuote i seni raccolti in su con la cintura decorosa. I capelli girovaghi giocano con la nuca rosea, e una conchiglia luminosa copre gli omeri di neve. Uno stuolo di colombe ora vola tutto intorno, ora fa a gara a mescolare i becchi in un suono rauco. Gli uccelli che trasportano la padrona sembrano cantare per i candidi colli legati da un dolce guinzaglio. Non lontano svolazza il fanciullo disonesto con l'arco teso, che con il suo potere soggioga i cuori crudeli. Costui instilla il coraggio agli inesperti e ai timidi, e la furbizia alle fanciulle, e costringe i vecchi miseri all'amore (traduzione mia). Cfr. Strozzi 1513, p. 128v.

<p>Composita ex ebore atque ebano venere quadriga. Ast Odium certaue carens ratione Voluntas Et queruli Gemitus Lacrimaeque et cordis Amaror His quoque se iungunt dominamque sequuntur euntem²⁰⁸.</p>	
---	--

Il confronto che abbiamo qui proposto tra il *Triumphum Veneris* e la descrizione dell'arco trionfale nell'*Aeolosticon* dello stesso Strozzi è sufficiente a rilevare i punti di contatto tra la sequenza descrittiva del poema e il gruppo scultoreo oggetto di analisi. Il carro condotto da cigni e gli attributi della Cipride sono gli stessi, così come la compagnia di colombe e delle tre Grazie. La figura di Cupido dotato di arco e faretra, assente nell'*Aprile* di del Cossa, acquisisce invece grande rilievo in questi versi. A parte questo elemento, la corrispondenza tra l'affresco di palazzo Schifanoia e il passo della *Borsias* è pressoché totale. Oltre a suffragare l'ipotesi avanzata da Macioce, che sulla base di un confronto tra alcuni segmenti del registro pittorico inferiore del Salone dei Mesi e il poema di Strozzi ipotizza un suo coinvolgimento nella progettazione del ciclo iconografico, questa

²⁰⁸ Qui si precipita il seme di Maia [Mercurio] e da lontano con sguardo celato sedendo su un colle perlustra l'intera regione. Da qui vede la genitrice di Amore armato di faretra andare lungo calli ricoperti di fiori su un carro cinto di corone. Quattro cigni di mirabile candore innanzi le ruote addolcivano la padrona con il loro canto e simultaneamente volavano, i candidi colli imbrigliati in gioghi purpurei; una turba di colombe ora vola innanzi ora gioca mescolando i becchi guerreggianti con un rauco brusio. Una corona di mirto intrecciato con rose e fiore di limone cinge i suoi capelli d'oro; una dolce grazia e un'amabile passione splendono nei suoi occhi. Lei stessa, dolcemente velata in una nuvola, accoglie nei trivi la folla errante che canta i suoi inni sacri e non è vista da nessuno; l'alta Citera risuona di festose grida insieme al bosco Idalio e ai litorali della geniale Cipro. A sinistra il Figlio [Cupido] sedeva su un sublime carro ornato di vari fiori e di mirto verdeggianti, e tenendo l'arco cornigero e la faretra dipinta trafiggeva il petto dei nobili con le frecce dorate. Dietro seguivano allo stesso modo in una grande folla agitata gli Amori generati da stirpe plebea e lanciavano dardi furtivi contro il volgo ignoto in cieca ferita. In molli carrozze andavano le Cariti e la seduttiva voluttà e Psiche ormai conciliata con Diona [Venere]; e il Decoro e la Fiducia titubante della mente desiderosa, che teme di essere presa dalla Frode, e la Magrezza e il Pallore e l'Errore e l'Ira e il Livore e le Gioie di rado sincere, quelle che la Speranza credulona nutre con i suoi voti in una quadriga composita di grazioso avorio ed ebano. In aggiunta, si uniscono a loro anche l'Odio e la Volontà mancante di un punto di riferimento sicuro e il Gemito del lamentoso e le Lacrime e l'Amarezza del cuore, e insieme seguono la padrona che avanza. Cfr. Ludwig 1977, p. 92.

considerazione suggerisce un suo ruolo attivo (come poeta ufficiale di corte) anche nel processo di ideazione delle sculture trionfali²¹⁰.

L'ultima arcata, che chiude la parata degli sposi introducendoli nella piazza antistante il palazzo ducale, ospita il trionfo di Marte, dipinto da Fino Marsigli coadiuvato da tre assistenti modenesi²¹¹. Il dio armato di spada è colto a spronare il cavallo nel mezzo dell'azione bellica, tra schiere di Lapiti, Mani, Parti e Scizi. Al suo fianco combattono i giganti Ischiro e Machete, allegorie della forza e del valore sul campo di battaglia, e Bellona²¹². Due statue monumentali di giganti armati erano comparse nella stessa piazza anche nei giorni festivi del matrimonio di Ercole d'Este ed Eleonora di Aragona, prelevate da Venezia su ordine del duca e dipinte da Francesco di Verona. Allora, esposte insieme alle Colonne d'Ercole e a un 'Idra, risultano leggibili come un rimando alla Gigantomachia, nello svolgimento della quale l'eroe semidivino figlio di Giove e Alcmene omonimo del signore estense riveste un ruolo di primo piano. È abbastanza probabile che si tratti della stessa coppia di sculture, riutilizzate e rifunzionalizzate nel nuovo contesto²¹³. A causa delle lacune documentarie, è difficile stabilire il grado di diffusione di pratiche di conservazione e riuso del materiale quali questa dei due giganti. Certo è che casistiche come questa (e numerose altre) impongono quantomeno cautela nel liquidare automaticamente come effimero qualsiasi prodotto materiale nell'ambito delle feste di corte²¹⁴.

²¹⁰ Cfr. Macioce 1983, pp. 3-13.

²¹¹ L'identificazione del trionfo di Marte con la scultura dell'arco della piazza antistante il palazzo ducale la si deve ancora una volta a Strozzi: *Principis ad veterem surgit labor ultimus aulam | Belliger hic stricto fulminat ense Deus*. Cfr. Strozzi 1513, p. 130r.

²¹² *Principis ad veterem surgit labor ultimus aulam | Belliger hic stricto fulminat ense Deus. | Se comites iungunt hinc Ischyryus, inde Machetes, | Et grave uterque gerit robur, uterque gigas. | Horrent arma procul, duplices galea aurea cristas | Erigit, ipse ferum concitat acer equum. | Stat iuxta Bellona ferox, terrorque, pavorque | Et labor, et virtus, indomitusque furor. | Hinc Lapithae, manes, Parthique, Getaeque, Scythaeque, | Omnibus variis tristia bella gerunt. | Instat, et atra fremens accendit praelia Mavors, | Pallida subsequitur mors properante gradi*. Cfr. Strozzi 1513, p. 130r.

²¹³ Due statue analoghe, anche in questo caso forse le stesse, furono collocate davanti la Sala Grande del Palazzo Ducale anche per le nozze di Alfonso e Lucrezia del 1502, in quell'occasione pitturate dalla mano di Fino Marsigli. Documenti d'archivio pubblicati da Tuohy fanno menzione di due statue di giganti inventariate tra i possessi del duca nel 1493, cfr. Tuohy 1996, pp. 270-271. Il fatto che Strozzi sia in grado di interpretare i due giganti che accompagnano Marte come Ischiro e Machete, personaggi di cui non c'è traccia nella tradizione mitologica e con tutta probabilità creati *ad hoc*, è un'ulteriore prova del suo coinvolgimento nella progettazione ideologica del ciclo dei trionfi.

²¹⁴ Sulle dinamiche di riuso di materiali spettacolari in ambito fiorentino ma anche ferraresi rimandiamo a Mamone 2003, pp. 149-168.

La fonte dell'intera composizione è la sequenza con protagonista Marte in trionfo che devasta schiere di nemici al suo passaggio contenuta nell'*incipit* del settimo libro della *Tebaide* di Stazio²¹⁵. Anche nella pietra miliare dell'epica tardoantica osserviamo infatti il dio della guerra che, su ordine del padre Giove, incede su un carro insieme a Bellona e, armato di spada, guerreggia contro le popolazioni orientali.

Pur accomunati dalla medesima pomposa magnificenza, i due cortei processionali degli Este a Milano e degli Sforza a Ferrara mostrano dunque differenze profonde, rivelando l'alterità dei rispettivi sostrati ideologici. Ludovico il Moro sceglie di costruire un'immagine idealizzata dell'intero corpo sociale della *civitas* milanese armoniosamente unito sotto il vessillo degli Sforza, coinvolgendo attivamente tutte le classi in un corteo dalle atmosfere prevalentemente cavalleresche. Il signore di Ferrara elabora invece una complessa allegoria di sé stesso e della sua corte servendosi dello specchio mitico nella sua configurazione erudita e umanista di stampo guariniano. La complessa ed ermetica proiezione nel mito classico elaborata dal duca estense è uno strato semantico ulteriore, non presente nella controparte meneghina, caratteristico della spettacolarità erculea.

²¹⁵ Dixerat [Iuppiter], et Thracum Cyllenius arua subibat; | atque illum Arctoe labentem cardine portae | tempestas aeterna plagae praetentaque caelo | agmina nimborum primique Aquilonis hiatus | in diuersa ferunt: crepat aurea grandine multa | palla, nec Arcadii bene protegit umbra galeri. | Hic steriles delubra notat Mauortia siluas | (horrescitque tuens), ubi mille furoribus illi | cingitur auerso domus inmansueta sub Haemo. | Ferrea compago laterum, ferro arta teruntur | limina, ferratis incumbunt tecta columnis. I Laeditur aduersum Phoebi iubar, ipsaque sedem | lux timet, et durus contristat sidera fulgor. | Digna loco statio: primis salit Impetus amens | e foribus caecumque Nefas Iraeque rubentes | exanguisque Metus, occultisque ensibus astant | Insidiae geminumque tenens Discordia ferrum. | innumeris strepit aula Minis, tristissima Virtus | stat medio, laetusque Furor uultuque cruento | Mors armata sedet; bellorum solus in aris | sanguis et incensis qui raptus ab urbibus ignis. | Terrarum exuuiae circum et fastigia templi | captae insignibant gentes: caelataque ferro | fragmina portarum bellatricesque carinae | et uacui currus protritaque curribus ora, | paene etiam gemitus: adeo uis omnis et omne | uulnus. Ubique ipsum, sed non usquam ore remisso | cernere erat: talem diuina Mulciber arte | ediderat; nondum radiis monstratus adulter | foeda catenato luerat conubia lecto. | Quaerere templorum regem uix coeperat ales | Maenalius, tremit ecce solum et mugire refractis | signa aduentantis, clausaeque adamante perenni | dissilueret fores. Hyrcano in sanguine pulcher | ipse subit curru, diraque aspergine latos | mutat agros, spolia a tergo flentesque cateruae. | dant siluae nixque alta locum; regit atra iugales | sanguinea Bellona manu longaue fatigat | cuspidem. deriguit uisu Cyllenia proles | summisitque genas: ipsi reuerentia patri, | si prope sit, dematque minas nec talia mandet. Cfr. Stat. *Theb.* VII, 34-76.

Ulteriori discrepanze tra le celebrazioni attuate nelle capitali dei ducati estense e sforzesco emergeranno compiutamente anche nel prosieguo della festa ferrarese. Ercole d'Este ha infatti ancora in serbo molte frecce nel suo arco.

II.1.2. Ercole *princeps*, eroe e paladino.

Ferrara, 15 febbraio 1491. Le celebrazioni organizzate dal duca Ercole I per le nozze del suo primogenito ed erede Alfonso con Anna Sforza si avviano verso il *culmen*²¹⁶. È il primo pomeriggio, la folta schiera di gentiluomini e ambasciatori stranieri convenuta nella capitale estense attraversa la sontuosa arcata, per l'occasione ornata di legno di bosso finemente intarsiato di marmo e oro, che conduce alla Sala Grande di Palazzo Ducale. Ad attenderli i fasti della corte erculea in tutto il loro splendore: le pareti dorate, percorse da lunghi fili di porpora, ospitano composizioni floreali primaverili, fantasie policrome e raffinati arazzi; lungo un lato si alzano gli ormai consueti tribunali merlati "in foza de theatri", tutto intorno giovani cortigiani sono impegnati in canti e danze carnascialeschi²¹⁷. Gli ospiti hanno a stento il tempo di accomodarsi che, a un cenno del duca, un suono di trombe rimbomba per il salone e richiama la loro attenzione. Tra lo stupore generale, più di cento scudieri muniti di grandi piatti d'argento sfilano per tutta la sala. Maestro di cerimonia Ercole I in persona, il quale dal gradino più alto di una scala marmorea dirige direttamente il corteo con tanto di bastone²¹⁸. Quando gli scudieri hanno raggiunto la propria posizione, prestabilita in modo che ciascuno di loro risulti perfettamente visibile a tutti i presenti, il duca può finalmente dare l'ordine di sollevare i copripiatti. La sorpresa è dunque svelata: le stoviglie celano sculture di zucchero, una prassi a questa altezza cronologica ancora relativamente agli inizi in ambito cortese e destinata com'è noto a diventare un'istituzione nella convivialità

²¹⁶ Per la ricostruzione della festa delle nozze di Alfonso d'Este e Anna Sforza, epicentro spettacolare in cui si incontrano linguaggio iconografico, scenico e letterario nelle loro molteplici manifestazioni, si è ricorso a 1) fonti cronistiche: le Cronache di Ugo Caleffini e Bernardino Zambotti, cfr. rispettivamente Zambotti 1928, p. 221; Caleffini 2006, pp. 783-784; 2) fonti letterarie: il carme elegiaco *Ad Herculem Ferrariae ducem, de nuptiis Alphonsi et Annae* di Tito Vespasiano Strozzi, contenuto nel IV libro dell'*Aeolosticon*, cfr. Strozzi 1513, pp. 128r-131v.; l'*Amphitrione* di Pandolfo Collenuccio, cfr. Collenuccio 1530.

²¹⁷ La descrizione della Sala Grande è contenuta in Strozzi 1513, p. 128v. Accennano alle danze, oltre allo stesso Strozzi, anche Caleffini 2006, p. 783 e Zambotti 1928, p. 221. Per i tribunali «in foza dei theatri», inequivocabile *marker* del modulo scenico della "città ferrarese", cfr. Povoledo 1974, pp. 115-138, e Zorzi 1977, pp. 5-59.

²¹⁸ «Le quale cosse [scil. l'ingresso e la disposizione nella sala della servitù, nonché la presentazione dei piatti d'argento] el duca en persona ordenò a suo modo stando fuora de la sala sua, in capo de la scala de marmoro con uno bastone in mane, como è dicto, ad ciò che ogni cossa andasse col suo ordine», cfr. Caleffini 2006, p. 783.

della stagione barocca²¹⁹. Ugo Caleffini, funzionario della cancelleria estense, nella sua *Cronica* ce le descrive in questo modo:

[...] *centotre diversitate de confectione de zuchari lavorati, portate in sala ad apresentare secundo le dignitate di signori, di ambasatori et comunitade, tute cum la bandirola de sopra, cum el dinnante depincto a l'arma seu divisa del duca, como sono tigre, alicorni, bucintauri, volpe, lupi, simie, leoni, scammarchi, onorie, montagne, dormentarii, gambili, castelli, saraceni, bambini, le colonne d'Ercule, Hercule che amaza el drago, lupi cerveri, pecore, sechie, eliphanti, homini d'arme, angeli, zegli grandi, gatti, aseni, boi, cavali, conegli, aquile, lepore, brachi incatenati, vassi et molte altre cosse al numero de cento e tri capi, et tute depincte et facte dal naturale et de zucharo mazicho. Le quale pesoreno lire quatro milia, secundo me disse magistro Nicolò di Choati da Ferrara, speciale de la corte*²²⁰.

Il cronista, integrato nell'amministrazione estense ma estraneo culturalmente alla corte, individua il fulcro di questa iniziativa ducale nella sua sovrabbondanza quantitativa: insiste più volte sul computo totale delle unità scolpite (centotre) e ne riporta perfino il peso complessivo (quattromila libbre). Marcando questo eccesso, Ugo coglie la funzione ostentativa dei manufatti, atti a "magnificare" il principe e la sua corte manifestandone visivamente lo splendore (e, quindi, il potere), ma la comprime al solo aspetto numerico. Ciò è confermato dall'effettiva descrizione delle statue, limitata a un lungo ma molto generico elenco privo di qualsiasi filtro anche solo tematico. Tale sommario resoconto è appena sufficiente a intuire la molteplicità di temi oggetto di rappresentazione, in quanto contiene alcuni riferimenti, sia pur superficiali, tanto al repertorio figurativo religioso (*angeli e zegli grandi*) quanto a quelli cavalleresco (*castelli, saraceni e homini d'arme*) e "classico" (*le colonne d'Ercule e Hercule che amaza el drago*).

²¹⁹ Sull'uso delle sculture di zucchero nella convivialità rinascimentale e barocca, con relativa discussione della bibliografia, rimandiamo a Morselli, Piccinelli 2013, pp. 217-250.

²²⁰ Caleffini 2006, p. 783.

Uno dei possibili itinerari di lettura di questa operazione promossa dal duca è tracciato in un documento di tutt'altra natura: il carme elegiaco *Ad Herculem Ferrariae ducem, de nuptiis Alphonsi et Annae* di Tito Vespasiano Strozzi, intellettuale di formazione guariniana e poeta di spicco alla corte ferrarese²²¹. Il componimento consta di una lunga descrizione delle feste per le nozze di Alfonso e Anna, mirata ad esaltare il ruolo demiurgico di Ercole I nella progettazione e realizzazione dell'apparato cerimoniale. L'intento celebrativo, di indubbia centralità e apertamente dichiarato nelle numerose apostrofi al duca, trova qui espressione in forme del tutto peculiari. Molto eloquente già la prima apostrofe al signore estense, subito seguente l'iniziale breve *recusatio* proemiale:

Herculis Alcidae maius mihi numine numen,
Huc ades, o princeps, carminibusque fave²²².

L'anastrofe che apre il distico accosta immediatamente e sin dalla sua prima menzione *Herculis* (il duca) ad *Alcidae* (l'eroe mitico). Il termine di paragone è subito precisato nell'altisonante poliptoto (*numine numen*) che chiude la seconda metà dell'esametro in una solenne allitterazione di nasali. Siamo in presenza di un'invocazione alla divinità, destinataria nel pentametro successivo della supplica di accogliere favorevolmente l'offerta dei versi del canto (*carminibusque fave*). Il duca e l'eroe risultano perfettamente sovrapponibili: anche Ercole d'Este è un *numen* da invocare, e anzi la sua autorità divina è *Alcidae maius mihi numine*.

La fungibilità dei due Ercoli non è solo oggetto di molteplici spunti retorici analoghi a quello che abbiamo appena riportato, ma costituisce l'ossatura portante del carme, il principio che regola la selezione e la disposizione del materiale oggetto di poesia. Il caso della presentazione delle statuine di zucchero è in questo senso

²²¹ L'elegia è un esempio classico di poesia encomiastica rinascimentale, la tipologia indubbiamente più rappresentata nell'*Aeolosticon* (da αἰολόστιχος, etimologicamente un composto della radice αἰολο, che in composizione assume il valore di "vario", e στίχος, "verso": dunque raccolta di poesie varie). L'umanista la indirizza esplicitamente al duca, soggetto di un elaborato elogio imperniato sull'esaltazione della grandezza delle sue opere (in questo caso naturalmente l'apparato celebrativo nuziale). Per un breve contestualizzazione della produzione poetica dello Strozzi si veda Arnaldi, Gualdo Rosa, Monti Sabia 1964.

²²² Strozzi 1513, p. 128v.

emblematico²²³. Strozzi, a differenza di Caleffini spettatore *nella* festa, padroneggia con disinvoltura il linguaggio della corte ed è quindi in grado di cogliere ulteriori e più profondi significati dell'operazione culturale erculea. Il suo è uno sguardo interno, partecipe e non neutrale, capace di accedere all'*ordo* delle *laboratas formas* e di individuare al suo interno gli elementi che si rivelano più funzionali al proprio discorso encomiastico²²⁴. All'interno della considerevole varietà tipologica di testimonianze iconografiche documentata, egli distingue tre gruppi sui quali concentra interamente l'attenzione: 1) Insegne delle città e dei casati illustri di cui è presente a Ferrara una rappresentanza in occasione delle celebrazioni nuziali; 2) Episodi del mito di Ercole; 3) Divinità classiche. Il primo insieme fornisce al poeta un facile appiglio per tessere le lodi dei più importanti signori del tempo alleati degli Este, mentre il secondo e il terzo sono finalizzati all'eulogio del duca *in quanto* eroe Ercole e *in quanto* dio.

Prevedibilmente, la serie più densa è quella che raffigura le vicende mitiche erculee. Strozzi le accumula una dietro l'altra senza curarsi di entrare troppo nello specifico, ritendendo significativamente sufficiente un semplice cenno per evocare le singole peripezie dell'eroe nell'immaginario del duca o della sua cerchia di lettori di corte. Troviamo così giustapposti in sequenza lo strangolamento delle due serpi nella culla, lo sterminio degli uccelli stinfalidi, l'abbattimento del cinghiale di Erimanto, la devastazione delle membra del re Busiride, l'asservimento dei cavalli di Diomede, la sottrazione dei pomi delle Esperidi, il soffocamento del leone nemeo, l'addomesticamento del cane Cerbero, la prova di forza su Anteo, la cattura della cerva di Cerinea, l'annientamento dei giganti Gerione e Caco, dell'Idra di Lerna, di Nesso e i Centauri. L'ampia lista di sculture, le quali travalicano ampiamente il repertorio tradizionale delle dodici fatiche, è incastonata in un'apostrofe di chiusura che ne palesa la finalità encomiastica:

Hercule ab Estensi magni Iovis inclita Proles,

Quid sequar in laudes plurima facta tuas?²²⁵

²²³ La lunga descrizione di una selezione delle sculture è in Strozzi 1513, p. 129v-130r.

²²⁴ «Ecce laboratas concreto nectare formas, | Diversorum operum plurima turba gerit», cfr. Strozzi 1513, p. 129v.

²²⁵ Strozzi 1513, p. 129r.

Il distico prende ancora una volta le mosse dal parallelo tra il duca e l'eroe, sviluppandolo in una formulazione compiuta e definitiva. L'Ercole di cui si fa menzione è infatti ora solo uno, sincreticamente il figlio di Giove e il duca (*ab Estensi magni Iovis inclita Proles*). Le imprese dell'uno diventano allora esplicito motivo di lode per l'altro, in una continuità indissolubile che rende volutamente indeterminati e fluidi i confini delle due entità. I termini dell'assimilazione che lo Strozzi esplora in questi versi non sono solo una delle chiavi di volta per la corretta interpretazione del ciclo scultoreo erculeo, ma esprimono un *pattern* essenziale e caratteristico della ricezione del mito a Ferrara nell'età di Ercole I, riassumibile in un semplice assunto: in ambito cortigiano l'identificazione tra l'eroe Ercole e il duca omonimo assume caratteri talmente topici che esaltare le imprese del primo equivale a magnificare il secondo (e viceversa).

Tale consustanzialità, alla base di ogni riscrittura del mito in età erculea, non si lascia liquidare né come pedissequa e scontata ripresa di un motivo encomiastico già di tradizione né ancora una volta come mero artificio retorico classico che si limita a esplicitare e orpellare l'omonimia tra il semidio e il principe estense²²⁶. Essa riveste infatti un significato politico profondo, intimamente connesso alla narrazione identitaria ufficiale delle vicende umane del signore di Ferrara. Ce lo spiega in modo chiaro ed inequivocabile l'umanista Giovanni Sabadino degli Arienti nel suo *De Triumphis Religionis*, corposo trattato in dieci libri ascrivibile al rifiorante genere degli *Specula Principis* rinascimentali datato 1497 e offerto naturalmente al nostro Ercole I suo protettore²²⁷. Alla voce *Conditione del nome Magnifico de Hercule et sua honorificentia*, che funge da

²²⁶ Le più significative testimonianze di riscrittura del mito di Ercole nell'età erculea a Ferrara sono a) l'*Herculeia*, mastodontico poema epico latino (XVI libri) finito di scrivere nel 1464 da Giovanni Mario Filelfo e dedicato ad Ercole d'Este, allora ancora governatore di Modena per conto di Borso. L'opera, ad oggi inedita, è tradita in forma mutila dal ms. ALFA.W.5.8 della Biblioteca Estense Universitaria; b) la serie di quattro *Apologi* latini e due volgari di Pandolfo Collenuccio, databili intorno al 1497-1500, esplicitamente dedicati al duca Ercole I e aventi come protagonista la figura di Ercole eroe. Cfr. Varese 1957, pp. 28-72; c) l'*Amphitrione* dello stesso Pandolfo Collenuccio, rappresentato molto probabilmente nel 1491, contenente un ampio inserto di invenzione dell'autore dedicato alle fatiche dell'eroe. Cfr. Collenuccio 1530; d) le *Laudes Herculis*, digressione epica in lode di Ercole I, scritta intorno al 1496-1497 e inserita da Tito Vespasiano Strozzi nel libro VIII della sua *Borsiate*, in cui si accostano le fatiche dell'eroe alle imprese del duca per lodarne le virtù. Cfr. Ludwig 1977, pp. 177-182 (vv. 38-235).

²²⁷ L'opera, edita modernamente da Gundersheimer 1972, è tradita dal ms. Ross. 176 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

introduzione preliminare alle varie sezioni dello scritto, ciascuna delle quali dedicata ad una virtù conveniente al buon principe, leggiamo:

Prima che noi in altra particolarità succediamo narraremo del nome che del sacro fonte reportasti qualche cosa per honorificentia de quello. Diciamo dunque che tal nome altro significato inporta che glorioso. Il quale nome con laude aeterna de tua excellentia possedi in memoria de quello Hercule: che per valorose virtù se fece uno Dio: del quale Hercule legiamo che a la sua adolescente aetate due vie proposte furono: una [3v] apertissima e piena de piaceri e voluptate che da li gioveni non se cognoscono per essere fragili e caduci e con la etate partirsi: che è una esca al gusto dolce e rea a la salute. L'altra via angusta e laboriosa e de solitudine piena senza dilecti e piaceri. Salvo poi ne lo exito iucunditate et gloria prometea et non senza prudentia et divino presidio e non per fatale dispositione e benignità di cieli. Li quali ne influiscono bona e mala fortuna secondo li astronomi iudicii: ultimamente questo Hercule antiquo per prudentia lasciò la dilectosa via et elesse la difficile e faticosa come a la valorosa gioventù conviene, convenendo solamente il riposo e quiete a la senectute. Di che Hercule antiquo se vendicò felicità e gloria grandissima: intanto che per le sue virtù fue fincto essere uno Dio et in cielo transferrito e de homo mortale facto idio. [4r] Così se può dire de tua excellentia che nel parthenopeo regno presso la maiestà de Alphonso de Aragonia Magnanimo Re fue in tenera etate insieme col suo carissimo fratello Sigismondo mandata ad provare quanto sapea di sale el pane altrui benchè fusse regale: che altro pane non convenia perhò a la serenità del tuo sangue. Là donde probasti li alieni costumi e gesti e la conversatione de li homini forti et eccellenti: e provasti quanto è duro calle vestirsi de l'habito de la patientia. Di che tua celsitudine diventata e facta grande in ogni virtù regale e senza timore e periculo d'arme e non temendo affano, fatiche de caldo, de freddo lazzi, [de] neve e de piogia hai el paterno stato conseguito. Nel quale remosso tu del tutto da la fragilitate humana et

applicato l'animo tuo illustre ad solo honore e gloria in tanta [4v] religione vivi, che li christiani principi possono dire che tu sei divino e non mortale, come tutte le religione di servi de Dio maximo levano il tuo nome con sublimi preconis et divine orationi al cielo e benedicendo il pudico ventre dove iacesti et il lacte felice che surbisti, il quale certo fue una celeste manna, che a questa celeste etate la tua sapiente senectute con optimi exempli de suave odore: come incenso al conspecto de l'altissimo re de gloria. Concludendo dunque dire possiamo che non solum meritatamente il nome de Hercule possedi, ma quello per tua virtù è facto più illustre e più excelso in amplitudine de la diva fama estense honoreficentia del christiano nome et de la importantia e dignità de la Religione ducale conforme proprio a l'ornamento del tuo glorioso nome alquanto narraremo²²⁸.

Il passo qui riportato è probabilmente il più esemplificativo della peculiare declinazione encomiastica del mito nel periodo di riferimento. La “erculeità” del principe di Ferrara, ciò che davvero e prima di ogni cosa rende il suo *nomen* un *omen*, consiste nella perseveranza e nella virtù che ha dimostrato nel sopportare e ribaltare la sorte avversa: relegato ancora ragazzino a Napoli in un ingiusto esilio dal fratello marchese Leonello - il quale per parte sua all'epoca aveva tutto l'interesse a rimuovere dalla capitale potenziali minacce ad un'eventuale successione pacifica - ha pazientemente riguadagnato grazie al proprio valore il ruolo di capo dello stato paterno che gli spettava, alla stessa maniera in cui l'eroe antico si è garantito l'accesso all'Olimpo dopo aver superato le ardue e immeritate fatiche che Giunone irata lo aveva costretto ad affrontare. È questa dunque la *Conditione del nome Magnifico de Hercule*, il presupposto ideologico che giustifica la sovrapposizione del duca all'eroe e consente a Sabadino degli Arienti di dichiarare al suo illustre destinatario – all'unisono con i versi dello Strozzi che abbiamo esaminato – che «non solum meritatamente il nome de Hercule possedi, ma quello per tua virtù è facto più illustre e più excelso in amplitudine de la diva fama estense».

²²⁸ Cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ross. 176, ff. 3r-4v. Corsivi miei.

Ma ritorniamo ora in Sala Grande, alle nostre nozze. Al termine di una prolungata esposizione, necessaria a ch  raccogliessero il plauso degli astanti, le sculture di zucchero vengono improvvisamente gettate in grembo agli ospiti, un *coup de th atre* che avr  sicuramente suscitato meraviglia e ilarit ²²⁹. Successivamente fa il suo ingresso in sala un ulteriore centinaio di famigli ducali, pronto a servire una seconda serie di confetture destinate, questa volta davvero, alla consumazione. Il simposio procede allegramente, nonostante a quanto pare non tutti, con dispiacere del duca, abbiano avuto la possibilit  di assaggiare qualcosa²³⁰.

Cala la sera, e cominciano i preparativi per l'ultimo atto dei festeggiamenti in onore dei due sposi. A coronamento dell'intero ciclo festivo, Ercole ha disposto la messa in scena dell'*Amphitrione*, con tutta probabilit  il volgarizzamento plautino curato dall'umanista, poeta e funzionario di corte Pandolfo Collenuccio²³¹. Si spuntellano le porte, e subito una folla di migliaia di ferraresi gremisce il salone. Ciascuno   invitato a occupare un posto, assegnato a seconda del rango, nelle piattaforme laterali appositamente allestite. Il signore estense siede invece direttamente sul tribunale/palcoscenico centrale, offrendosi egli stesso quale spettacolo alla visione del pubblico²³².

Ogni cosa   apparecchiata a dovere, la rappresentazione pu  finalmente avere inizio. Mercurio racconta agli spettatori del piano messo in atto da Giove, che si   sostituito ad Anfitrione al fine di godere della bella Alcmena. Il suo compito, rivela,   di sorvegliare, sotto le mentite spoglie di Sosia, la casa del re di Tirinto, luogo designato dal padre degli dèi per consumare il suo amore. Compare allora il vero Sosia, intenzionato a informare Alcmena del ritorno trionfale del marito dalla guerra. Mercurio naturalmente glielo impedisce e, dopo un paradossale diverbio tramutatosi in zuffa lo scaccia via in malo modo. Giove ha cos  tutto il tempo di

²²⁹ Il gesto dei camerieri di gettare le sculture in grembo ai gentiluomini presenti   riportato sia da Zambotti 1928, p.221 che da Caleffini 2006, p. 783.

²³⁰ La notizia   documentata dal solo Caleffini 2006, pp. 783-784.

²³¹ I pi  decisivi argomenti a sostegno dell'ipotesi: 1) l'assidua e ben documentata frequentazione della corte erculea da parte di Collenuccio a questa altezza cronologica; 2) la corrispondenza tra i cinque atti del testo di Collenuccio e i quattro intermezzi documentati da Strozzi. Sulla biografia di Pandolfo Collenuccio rimandiamo a Melfi 1982 e Varese 1957, pp. 7-143. Per un'ampia discussione del problema della datazione si veda Pittaluga 2002 155-175.

²³² La collocazione del duca sul palcoscenico, prassi gi  dalle prime messe in scena di volgarizzamenti plautini del 1486-1487,   segnalata da Strozzi 1513, p. 128v: «Tu quoque prospiciens alta de sede theatri | Aspectu reddis cuncta serena tuo».

giacere con Alcmena e dileguarsi prima dell'alba insieme al messaggero divino suo compagno²³³. Termina qui il primo atto, le due divinità olimpiche lasciano il palco per l'intermezzo a un gruppo di giovani danzatori ricoperti di edera²³⁴. I corpi dei quali prima si intrecciano in un unico verdeggiante corridoio, poi fuggono rapidamente e disordinatamente. A scena nuovamente vuota, si presenta nientemeno che Apollo provvisto di lira, in procinto di cantare le lodi dei due sposi. Giunto però al nome del duca, accade qualcosa di inaspettato. A riferircelo è nuovamente lo Strozzi:

Iam dicturus erat quantum vel pace, vel armis,
Quantum consilio, iustitiaque valet,
Quod sceleri poenam tribuis, quod praemia laudi,
Quod nullis gratus vinceris officiis,
Sed tibi ne proprias aliquis te forte putaret
Arbitrio laudes instituisse tuo,
Quid cuperes vultu ostendis, gestuque modesto
Fatidicus licet id nosceret ante Deus²³⁵.

Di fronte a un elogio così diretto, slegato dal *medium* del mito, Ercole dunque si infastidisce. Basta allora uno sguardo e un gesto (*Quid cuperes vultu ostendis, gestuque modesto*) per correggere la rotta dell'elogio di Apollo, che infatti sarà dirottato verso gli altri nobili ospiti presenti sugli spalti. La menzione di questo piccolo incidente di percorso è particolarmente rilevante proprio in quanto inserita in un carne celebrativo alla cui logica sembrerebbe estranea. Quanto considerato in precedenza a proposito dell'encomio strozziano ci aiuta ad individuarne la *ratio*. Il riferimento a una forma di celebrazione ducale "letterale" e, alla prova dei fatti, fallimentare si presta infatti molto bene a legittimare *e contrario* la modalità encomiastica "mitologica" alternativa praticata dal poeta, più conforme al gusto dell'illustre destinatario estense.

²³³ Collenuccio 1530, pp. 3r-20v.

²³⁴ Sugli intermezzi, nello spettacolo rinascimentale in generale e nello specifico della Ferrara erculea, i riferimenti sono rispettivamente Pirrotta 1969, pp. 5-333, e Lipani 2014. Il racconto di quelli relativi all'*Amphitryone* del 1491 è ancora una volta in Strozzi 1513, p. 130v.

²³⁵ Strozzi 1513, pp. 130v.-131r.

Superata la *impasse*, lo spettacolo procede senza ulteriori intoppi. Nelle successive quattro-cinque ore, gli altri quattro atti e i tre relativi intermezzi si susseguono con gradimento del duca e del pubblico. Arriva il momento del gran finale: l'ancella Bromia ha appena svelato ad Anfitrione la natura divina di Ercole, uno dei due gemelli partoriti da Alcmena. Sorprendendo gli spettatori, il cielo meccanico alla sommità della scena si apre e Giove, *deus ex machina*, scende sul palco. Il suo discorso, che in Plauto è piuttosto breve e serve il solo scopo di riconciliare il dio e Anfitrione, è tramutato da Pandolfo Collenuccio in una lunga glorificazione profetica delle gesta future del neonato Ercole²³⁶. È naturalmente l'ennesimo omaggio al duca-eroe, morfologicamente in tutto e per tutto analogo alla presentazione delle statuine di zucchero o al carne elegiaco strozziano. A differenza dello sfortunato caso del canto del povero Apollo, possiamo a ragione credere che Ercole I, *numen* ostensivamente visibile a tutti nella sua presenza fisica sulla scena, abbia in questa circostanza apprezzato l'elogio del suo fedele Pandolfo.

Il cammino che abbiamo appena percorso non attraversa che un piccolo segmento della riscrittura in chiave encomiastica del mito erculeo nella Ferrara rinascimentale²³⁷. Il tracciato è ben più ampio, e la sua linea di partenza si colloca molto prima dell'avvento del più celebre dei signori estensi.

La prima testimonianza letteraria riconducibile al *milieu* culturale della Ferrara estense rinascimentale che racconta la saga dell'eroe risale infatti ai primi anni '30 del Quattrocento. È un testo che imprime nella tradizione un solco profondo, forse non ancora pienamente riconosciuto: il romanzo *Le fatiche di Ercole* di Piero Andrea de' Bassi²³⁸. Già Tissoni Benvenuti, nel suo fondamentale studio monografico sull'opera del Bassi, ne rilevava il carattere di *speculum principis*

²³⁶ L'annunziatura profetica delle imprese di Ercole prende la forma di un elenco, molto simile a quello elaborato dallo Strozzi per descrivere le sculture in zucchero. A differenza del poeta latino, Collenuccio non menziona l'uccisione degli uccelli stinfalidi e lo smembramento di Busiride, ma aggiunge la presa del toro cretese, la prevaricazione su Acheloo, la guerra contro Troia, la costruzione delle colonne e la spartizione delle montagne, l'irrigazione della Tessaglia e la liberazione di Teseo, Piritoo e di Prometeo. Cfr. Collenuccio 1530, pp. 61_v-63_v.

²³⁷ In questa sede, lo studio è limitato quasi esclusivamente alla tradizione letteraria e scenica del mito di Ercole. Per la parte iconografica rimandiamo a Gundersheimer 1973, Tuohy 1996, Farinella 2011, pp. 96-107.

²³⁸ Il testo è trasmesso dal ms. Ambrosiano D. 524 inf., dal ms. 3 della Collection E. de Rothschild del Département des Dessins del Museo del Louvre, dal ms. 10071 della Biblioteca Nazionale di Madrid, dal ms. Typ. 226 H dell'Harvard College Library e infine da una stampa ferrarese del 1475. Cfr. Tissoni Benvenuti 1993, p. 777.

cavalleresco.²³⁹ Tanto la dedica del lavoro al marchese committente Niccolò III quanto numerose chiose alla narrazione delle singole gesta risultano intrise di motivi celebrativi topici. Più volte infatti le virtù del marchese vengono assimilate a quelle dell'eroe, più volte si insiste sull'importanza del ruolo dello scrittore nell'eternare le imprese dei propri signori, più volte le azioni di Ercole sono indicate quale *exemplum* che il buon *princeps* Niccolò ha adeguatamente seguito nel governo dello stato guadagnandosi così meritata fama²⁴⁰. Questi tratti, naturalmente di volta in volta adeguati ai contenuti che intendono veicolare, si ritrovano pressoché in ogni futuro scritto ferrarese che tratti del mito di Ercole.

Volgiamoci ad esempio alla seconda opera letteraria interamente consacrata all'eroe: l'*Herculeia* di Giovanni Mario Filelfo, immenso poema epico latino in XVI libri presentato nel 1464 all'allora principe e giovane governatore di Modena Ercole d'Este²⁴¹. Caso unico nella totalità della produzione poetica coeva, ciascun libro è preceduto un ampio apparato para-testuale suddiviso in *argumentum* (sei esametri) e *praefatio* (quarantadue distici). Quest'ultima tipologia, esemplata sul modello classico dell'epica claudiana, è sempre esplicitamente indirizzata al principe e sviluppa un discorso parallelo alla narrazione principale. Si tratta per la maggior parte di ampi panegirici, i quali rimodulano i *tòpoi* del Bassi entro le coordinate di un'originale e "aggressiva" *institutio principis*²⁴². Filelfo ci presenta un principe che si è il solo degno di portare il nome di Ercole tra i contemporanei, ma di fatto è ancora un Ercole imperfetto, le cui virtù si sono appena intraviste e la cui gloria è ancora tutta da conquistare. Le imprese del figlio di Giove e Alcmena gli indicheranno la via per la fama, ma perché diventi anche lui immortale avrà necessariamente bisogno di un poeta che ne eterni le gesta. Il bizzarro tentativo dell'umanista di proporsi quale cantore "ufficiale" di Ercole d'Este non sortisce

²³⁹ Tisconi Benvenuti 1993, pp. 773-792. Sulle *Fatiche di Ercole* del Bassi si veda anche Matarrese 1993, pp. 793-812.

²⁴⁰ Il motivo encomiastico dell'opera è ampiamente discusso in Tisconi Benvenuti 1993, pp. 784-787.

²⁴¹ Il testo, ad oggi ancora inedito, è tradito dal ms. ALFA.W.5.8 della Biblioteca Estense Universitaria, sfortunatamente mutilo della parte iniziale. Una descrizione dello *status conservationis* del manoscritto e un inquadramento generale dell'opera nell'ambito dell'epica celebrativa rinascimentale è in Haye 2017, pp. 339-356.

²⁴² Per una discussione delle *praefationes* dell'*Herculeia* del Filelfo rimandiamo a Haye 2017, pp. 346-355.

però alcun effetto positivo: il futuro duca non terrà infatti in alcun conto né il poema né il suo autore.

Ma l'influenza del Bassi nell'*Herculeia* trascende i modi dell'encomio. Basta infatti sbirciare tra le pieghe della veste classico-umanistica del poema latino per accorgersi che Filelfo attinge a piene mani anche alla materia stessa del romanzo. Particolarmente esemplificativa è la descrizione di uno dei più celebri *monstra* con cui il semidio è chiamato a confrontarsi: l'Idra di Lerna.

<i>Le Fatiche di Ercole</i>	<i>Herculeia</i>
In questa palude Iuno messe questo mostro il quale era uno serpente allato cioè con le ale de meravigliosa grandeça. Aveva le gambe più d'uno braço longhe, il busto grosso quanto uno bove, le squame nere e verde e di tanta dureça che impossibile era a penetrarle con alcuno ingegno: o di ferro o de altro che imaginare si possa. Pensare si può quanta grandeça era necessaria che le ale avessero a dovere portare tanta smesurata grandeça, nella quale pareva che Iuno avesse posti gli occhi de Argo. Fuori del pecto gli usciva septe colli co septe teste cristade, cioè con creste rosse, le quale aveano denti smisurati. E fuori delle bocche ciascuna evomea fuoco terribile e venenoso. E quando tucte queste teste ad una hora insieme sibilavano, era tanto tremore a tucti quello che li proximo erano habitanti,	Tenditur in longum: serpens ut quilibet: alvumque Sed spatium maiore satis. Nam guttura septem Corpus habent: totidem cui constant corpora tantum Quantum vix veri modo nuntia fama loquatur Duratam sed squama cutem non more draconum Aspera caeruleo possedit tota colore Sed clipeos gestare putat: thoracaque crebrum: Serpereque in mediis gradientem ingentibus armis. Purpureusque color: pullo miscente nivate Tergore caeruleus. Lato sub ventre coruscat Cristatumque caput duo cornua quodlibet angit Naribus et flamas: flamasque quoque fulgurat ore

<p>che di paura ogni uomo avea abbandonato quello luoco²⁴³.</p>	<p>Lingua trisulca suis emittit sibila † Namque hominis fera saeva tenet duo labra vicissim In cunctos perfusa sinus: quae livida guttis Caeruleis variata ori sunt arma protervo. Et licet in pectus pronus cadat: et sua serpens Crura ferat tereti curvataque acumine in unum Et commixta: pecus velut omne: ferocius omni Hoc tamen est alio: geminas quod possidet alas Brachia quod diris duo possidet unguibus: ore Quod sannas ut aper: monstrum quod caetera tenet²⁴⁴</p>
--	---

I punti di contatto sono evidenti. Entrambi gli autori, dopo avere enfatizzato in apertura la spropositata grandezza della bestia, si concentrano sugli stessi particolari mostruosi: le sette teste crestate capaci di sputare fuoco velenoso dalla bocca, le impenetrabili squame più dure del ferro, le enormi ali e i denti aguzzi. Ne risulta un'intrigante Idra cavalleresca, analoga agli innumerevoli dragoni che popolano l'immaginario romanzo medievale e distante anni luce dalla fisionomia classica dell'animale. Del resto, anche nella soluzione della fatica sia Bassi che Filelfo si discostano dalle fonti antiche: niente più taglio e cauterizzazione delle

²⁴³ Il testo è quello del ms. 10071 della Biblioteca Nazionale di Madrid, f. 20v. La versione del testo corrispondente nel ms. Ambrosiano D. 524 inf., f. 177, sostanzialmente analoga a questa al netto delle particolarità grafiche, è riportata in Tissoni Benvenuti 1993, p. 783.

²⁴⁴ Si trascrive direttamente dal ms. BEU Alfa.W.5.8, f. 53v.

teste, rimpiazzati da un'uccisione con il fuoco²⁴⁵. L'Idra-dragone non è un caso isolato. La presenza del meraviglioso cavalleresco, mutuato dalle *Fatiche* del Bassi, è costante nell'*Herculeia*, tanto che il poema latino può essere parimenti ascritto al filone tematico dell'Ercole cavaliere²⁴⁶. È una vena molto produttiva, se pensiamo che ancora Giraldo Cinzio, in pieno Cinquecento, nel suo *Ercole* volgare non racconta che le armi e gli amori di un cavaliere errante, sia pure attenendosi maggiormente alla versione classica del racconto delle fatiche²⁴⁷.

Nel grande calderone della ricezione ferrarese del mito erculeo nel Rinascimento si mescolano dunque tre Ercoli: l'eroe, il paladino e soprattutto il *princeps*. Il signore non è infatti semplicemente il motore e il destinatario di qualsiasi operazione di recupero e “traduzione” moderna di queste storie, ma ne è il protagonista in quanto *Hercules vivens*. Le fatiche sono prima di tutto le sue, come, per tornare adesso al tempo di Ercole I, ci ricorda ancora nel *De Triumphis Religionis* Sabadino Degli Arienti. Avendo descritto e lodato l'opera di bonifica ducale della valle Sammartina (1494), l'umanista si lancia nel consueto paragone mitico erculeo:

Di ché [Per merito della bonifica] non sei de minor fama eterna ch'el forte Hercule antiquo ornato de le illustre fatiche che consumoe col fuoco quella palude in Grecia chiamata Ydra, che pareo come in uno loco l'acqua levava in uno altro quella ha-[56v]bundantemente oriva, et come tanta fatica è moralmente affigura[ta] in uno serpente chiamato ydra con septi capi: che come uno di quelli con la clave ocideva, tre gliene nascevano onde col foco a lui come sai fue forza levarla de terra.

²⁴⁵ Per il proseguo della narrazione della fatica in Bassi e Filelfo, cfr. rispettivamente i mss. BNF 10071, ff. 20v-23v, e BEU Alfa.W.5.8, ff. 53v-58v.

²⁴⁶ L'ibridazione tra l'Ercole classico e il cavaliere romanzo è significata molto bene dall'oscillazione dell'aspetto dell'eroe nelle due miniature che illustrano la fatica tradite in due dei mss. che contengono le *Fatiche* del Bassi, cioè il Typ. 226 H dell'Harvard College Library, f. 10r, e il BNF 10071, f.20r. Nella prima, discussa in Toniolo 2016, Ercole è classicamente nudo e porta una clava; nella seconda indossa invece un'armatura e impugna una lancia. In entrambi i casi l'azione si svolge in uno spazio ancora tipicamente “medievale”, e l'Idra è raffigurata alla maniera di un mostro dall'aspetto dragonesco. Un Ercole molto “romanzo” è anche negli affreschi della sala a lui dedicata di Palazzo Paradiso a Ferrara.

²⁴⁷ Sull'intreccio della tradizione classica e cavalleresca dell'Ercole di Giraldo Cinzio si veda Rasi 1991, pp. 223-245. Per le forme dell'encomio nel poema giraldiano rimandiamo a Jossa 2008, pp. 145-156.

*E tu moralissimo principe questo Ydra serpente l'hai nel foco posto
nella tua richa e bella numisma d'auro degna di comendatione*²⁴⁸.

Sabadino qui non sostiene solamente che anche Ercole d'Este ha domato la sua Idra, ma rovesciando e manipolando sottilmente il confronto si spinge al punto di considerare il serpente «chiamato Ydra» una semplice figurazione della vera fatica che l'eroe antico ha compiuto: la bonifica della palude, un'opera dunque analoga a quella che ha portato a termine il duca nella valle Sammartina.

E le fatiche di Ercole saranno le fatiche del duca anche nei decenni a seguire, se ancora Lilio Gregorio Giraldi nell'apostrofe dedicatoria indirizzata al duca Ercole II della sua *Herculis vita*, scritta circa cinquant'anni dopo il carne *Ad Herculem Ferrariae ducem, de nuptiis Alphonsi et Annae* dello Strozzi, esordirà in questo modo:

Quam magnus patet orbis, ut suetus
Parva pingere pictor in tabella,
Sic parvo tibi colligo libello,
Omnes Herculis Hercules labores,
Ut mirere minus gruem timentem
Pygmaeum hunc aliquando provocasse²⁴⁹.

²⁴⁸ Cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ross. 176, ff. 56r-56v.

²⁴⁹ Il trattato enciclopedico latino di Lilio Gregorio Giraldi non è edito modernamente. Si cita qui dalla *princeps* Giraldi 1539, p. a1.

II.2. Ercole, la commedia ‘classica’ e il mito: l’*Amphitrione*.

Momento *clou* dell’apparato celebrativo accuratamente pianificato dal duca di Ferrara per le nozze di Alfonso e Anna, l’*Amphitrione* di Pandolfo Collenuccio è senza dubbio la commedia del periodo erculeo che ha suscitato più interesse negli studiosi, alla pari soltanto degli anonimi *Menechini*²⁵⁰. L’approccio largamente dominante agli studi sul volgarizzamento del pesarese è stato tradizionalmente di impronta filologico-testuale, incentrato principalmente sull’analisi dell’integrazione dell’autore alla consistente lacuna che affligge l’*Amphitruo* di Plauto²⁵¹. L’ambito di pertinenza, quindi, è stato finora quello della storia della tradizione plautina, e del confronto tra la soluzione di Collenuccio, quelle di altri volgarizzatori e i *Supposita*, che proprio in quegli anni iniziavano a comparire nelle edizioni del sarsinate²⁵².

Riconosciuto come il più “pedante” tra i volgarizzamenti, il suo *Amphitrione* presenta numerosi aspetti che necessitano ancora di essere analizzati criticamente in una prospettiva più ampia di quella meramente filologica. Innanzitutto, il clamoroso quanto finora trascurato impianto encomiastico. Il mito di Ercole, di cui nell’*Amphitruo* si racconta la nascita, ha un peso specifico molto significativo nella Ferrara degli Este e in special modo del duca omonimo

²⁵⁰ La *princeps* rientra come sempre nel novero di volgarizzamenti quasi tutti di sicura provenienza ferrarese stampati nel 1530 a Venezia da Zoppino (Collenuccio 1530). La commedia ha poi conosciuto una riedizione moderna nel XIX secolo ad opera di Giulio Perticari (Collenuccio 1864). Per quanto riguarda l’*Amphitruo* di Plauto, l’edizione critica di riferimento è ancora Leo 1895. Segnaliamo anche il recente commento di Christenson 2000, pp. 129-317. I contributi più rilevanti tra i numerosi esistenti sull’*Amphitrione* di Collenuccio sono il recente Pittaluga 2002, pp. 155-175 e Braun 1980, pp. 28-31, ai quali rimandiamo per un’ampia discussione della bibliografia. Ad altri studi faremo riferimento quando necessario nel corso della nostra trattazione.

²⁵¹ I *Menechini* rappresentano un caso molto particolare di volgarizzamento, in quanto è l’unica commedia plautina ferrarese che ci è giunta in più redazioni. Per tale ragione essi offrono allo studioso la possibilità di tracciare un percorso evolutivo del testo e insieme anche dello spettacolo, integrando il dato testuale con quello di cultura materiale e con le altre informazioni che indirettamente cronisti, poeti e intellettuali di corte ci forniscono sulle varie rappresentazioni. Questo approccio è alla base da un punto di vista metodologico di quella che Riccò definisce «filologia teatrale», cfr. Riccò 1996, p. 218. È anche vero però che casi come i *Menechini* sono rarissimi nel periodo di riferimento: specialmente per i volgarizzamenti plautini “ferraresi” di solito non disponiamo di informazioni contestuali sicure.

²⁵² Cfr. Braun 1980, pp. 28-31 e Pittaluga 2002, pp. 155-162.

dell'eroe²⁵³. Nei cento versi aggiunti al finale della commedia Collenuccio gli dedica un'articolata divagazione celebrativa carica di molti indizi interessanti.

Anche il discorso sugli elementi formulari che descrivono all'interno del testo i movimenti scenici risulta per l'*Amphitrione* particolarmente intrigante, perché l'integrazione d'autore all'ampia lacuna plautina del IV atto ci consente di verificare (ed è un caso davvero raro) soluzioni adottate in autonomia dal modello salvando l'intelligibilità dell'intreccio e pensando alla resa scenica. Non bisogna inoltre dimenticare che Collenuccio è autore anche di un dramma sacro, la *Vita de Iosep figliolo de Iacob*, all'interno del quale è osservabile un originale trattamento di questi elementi, che sarà utile confrontare con le soluzioni adottate all'interno dell'*Amphitrione*.

Prima di tutto è però necessario riconsiderare la questione della datazione del componimento, sulla quale non è stata ancora proposta un'ipotesi convincente. La nostra analisi partirà proprio da qui, ma solo dopo aver tracciato un profilo biografico di Pandolfo Collenuccio, sul quale per nostra fortuna, a differenza del collega Berardo di cui non sappiamo praticamente nulla, siamo dotati di un buon bagaglio di informazioni.

II.2.1. Un diplomatico umanista: Pandolfo Collenuccio.

Pandolfo Collenuccio si presenta agli occhi di un moderno studioso come una personalità sfuggente, difficile da iscrivere compiutamente nel perimetro di questo o di quel movimento culturale dei suoi tempi²⁵⁴. Da sempre riconosciuto esponente di spicco dell'umanesimo, la sua è una figura assai peculiare, come dimostrano i suoi molteplici interessi culturali e la sua produzione molto articolata.

Già il Burckhardt, uno dei primi tra gli studiosi moderni ad interessarsi della sua vita e della sua opera, ne sottolineava la poliedricità: «Dal canto suo l'umanista viene eccitato ad allargare la sfera delle sue cognizioni, in quanto il suo sapere filologico non era semplicemente, come oggidi, la conoscenza oggettiva della

²⁵³ Cfr. *supra* II.2.

²⁵⁴ Sulla biografia di Pandolfo Collenuccio cfr. principalmente Melfi 1982 e Varese 1957, pp. 7-143.

classica antichità, ma un'arte, che trovava applicazione continua nella vita. Egli studia Plinio, a mo' di esempio, e raccoglie un museo di storia naturale; sulla geografia degli antichi diventa un cosmografo nel senso moderno; secondo il modello della loro storiografia, scrive la storia dei suoi tempi; traduce le commedie di Plauto, e ne dirige al tempo stesso la rappresentazione; imita quanto può tutti i generi più vivi ed efficaci della letteratura antica sino al dialogo di Luciano, e in mezzo a tutto ciò serve lo stato qual cancelliere e diplomatico, e non sempre con suo vantaggio»²⁵⁵.

Tale giudizio critico è nella sostanza rimasto inalterato fino ad oggi: Collenuccio è un umanista, anzi perfino il campione della curiosità intellettuale propria dell'umanesimo, in quanto indaga tutti i campi del sapere umano affidandosi alla sempreverde guida degli antichi, a cui si accosta attraverso l'applicazione rigorosa del metodo filologico.

Pandolfo Collenuccio nacque a Pesaro il 7 gennaio 1444 da una famiglia benestante. Il padre, Matteo da Coldellanoce, era un maestro di grammatica, mentre la madre, Margherita dei Fanucci, apparteneva a una famiglia della bassa nobiltà pesarese²⁵⁶.

Della sua prima educazione non sappiamo nulla, il primo dato certo che abbiamo è che studiò giurisprudenza presso l'università di Padova, dove conseguì il dottorato nel 1465.

Collenuccio si formò dunque come giurista, ed è bene sempre tenere presente che la sua attività di uomo politico e diplomatico precede e giustifica quella di studioso e letterato, che per altro intraprende con costanza solo in un'età piuttosto avanzata. A differenza, infatti, di buona parte degli intellettuali a cui negli studi si suole fare riferimento come umanisti, il Nostro non fu titolare di una cattedra in uno *Studium*, come ad esempio Guarino a Ferrara. Egli non fu mai, quindi, un filologo *stricto sensu*, come vorrebbe il Burckhardt, ma piuttosto un funzionario di corte dotato di grande curiosità intellettuale e di passione per le lettere.

²⁵⁵ Burckhardt 1968, p.132. Tale elenco tralascia, e non a caso, l'intera produzione poetica volgare di Collenuccio, oggi considerata il suo massimo risultato letterario, insieme alla produzione teatrale sacra, che consiste unicamente nella *Vita de Iosep*.

²⁵⁶ Collenuccio significa proprio "originario di Coldenose", laddove Coldenose è ovviamente il toponimo allora in uso per Coldellanoce.

Nel 1469 sposò a Ferrara Beatrice dei Costabili, nobildonna del luogo, e, sempre in questi anni, iniziò a gravitare attorno alla corte degli Sforza, signori di Pesaro. Ai primi anni '70 risalgono i suoi primi incarichi ufficiali a corte: dal 1472 al 1473 fu giudice al Disco dell'Orso a Bologna, e dal 1477 procuratore generale del suo signore Costanzo Sforza. Grazie alle continue missioni diplomatiche connesse con i suoi incarichi, il Nostro ebbe modo di conoscere diverse figure di spicco nell'ambiente intellettuale delle varie corti della penisola, tra cui ad esempio il Poliziano, e contemporaneamente di allacciare rapporti con alcuni grandi signori, come Lorenzo dei Medici ed Ercole d'Este. Sono di questi anni le sue prime prove poetiche volgari, tra le quali una tenzone con Lorenzo dei Medici, il Poliziano ed altri²⁵⁷.

Dopo la morte del suo signore e protettore Costanzo Sforza, avvenuta il 19 luglio 1483 fu inviato a Roma a svolgere una delicata missione diplomatica presso Sisto IV. Tale missione consisteva nel convincere il papa a legittimare la successione del figlio illegittimo di Costanzo, Giovanni, alla signoria di Pesaro. Il compito fu assolto brillantemente: Sisto IV infatti acconsentì ponendo un'unica condizione, cioè che la signoria fosse esercitata da Giovanni in comune con la vedova Camilla.

Nel corso degli anni immediatamente successivi alla sua ascesa, il nuovo signore palesò tuttavia la volontà di esercitare in completa autonomia il potere sulla città, tentando e riuscendo ad esautorare progressivamente la moglie del padre.

Collenuccio non mancò mai di manifestare le proprie perplessità in merito a questa condotta, e tra i due sorsero i primi screzi destinati a tramutarsi in insanabile rottura nel 1488, quando Pandolfo venne fatto incarcerare dal suo signore con il pretesto di presunta insolvenza di un debito.

L'incarcerazione, che comportò anche il sequestro di tutti i suoi beni, si protrasse per sedici mesi, durante i quali egli compose alcune delle sue meglio riuscite poesie volgari, una su tutte la canzone *Alla morte*. Venne liberato solo l'11 ottobre 1489,

²⁵⁷ Sui rapporti di Collenuccio con gli umanisti italiani del tempo sappiamo che egli, durante il periodo della sua permanenza a Ferrara, fu frequentatore assiduo della cerchia guariniana, e che inoltre per tutta la vita intrattenne un rapporto di amicizia con il più grande umanista del tempo, Angelo Poliziano, e con altre figure di primaria importanza, tra cui spiccano i nomi di Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. Basti considerare le testimonianze epistolari pubblicate in Collenuccio 1929, pp. 283-336.

grazie principalmente alle pressioni del suo amico Ercole Bentivoglio, e scelse di andare in esilio a Firenze, inizialmente ospitato da Bentivoglio stesso.

Grazie alle sue illustri conoscenze fiorentine, e in particolare all'appoggio di Lorenzo dei Medici, nel 1490 Collenuccio ottenne la carica di podestà semestrale di Firenze e, al termine dei sei mesi, la carica di podestà semestrale di Mantova nel 1491.

Dopo pochi mesi di esercizio della podestà di Mantova, nel novembre 1491 Ercole d'Este gli propose di divenire suo personale consigliere a Ferrara, incarico che egli accettò di buon grado, spostandosi alla corte erculea.

Gli anni a Ferrara al servizio di Ercole d'Este costituiscono il punto più alto della sua carriera diplomatica, oltre che un periodo per lui molto florido anche dal punto di vista della produzione artistica. Tra le diverse funzioni esercitate dal pesarese spiccano quella di legato di Ercole in Germania presso Massimiliano d'Asburgo, di legato a Roma presso Alessandro VI e, a partire dal 1500, di capitano di giustizia. Nonostante i gravosi incarichi ufficiali, Collenuccio portò a termine proprio in questo periodo le sue opere più impegnative, che qui elenchiamo:

- *La Pliniana defensio* del 1493, trattatello botanico in cui, pur ispirandosi a Plinio, afferma la necessità di una ricerca botanica pura, slegata dal principio di autorità e condotta sul campo, senza che la contraddizione implicita in questa impostazione venga risolta.
- *La Descriptio, seu potius Summa rerum Germanicarum*, scritta nel 1496-97 ma stampata solo postuma nel 1546, trattatello a carattere geografico sulla Germania che ovviamente prende a modello il *De Origine et situ Germanorum* di Tacito.
- I quattro *Apologi* latini e i due *Apologhi* volgari, scritti tra il 1497-1500 ma anch'essi stampati solo postumi, vere e proprie operette morali che si richiamano a Luciano per la forma dialogica ma nella sostanza si presentano come *exempla* pedagogico-morali alla maniera medievale²⁵⁸.

²⁵⁸ In particolare, i quattro *Apologi* latini furono stampati nel 1511, i due volgari rispettivamente nel 1517 e 1526.

- Il *Compendio de le istorie del Regno di Napoli*, iniziato nel 1498, interrotto con la morte dell'autore (1504) e pubblicato postumo nel 1539, opera storica di ampio respiro a carattere annalistico il cui merito più importante è dato dalla particolare attenzione prestata alle fonti documentarie ed epigrafiche.
- *La Vita de Iosep* del 1504, originale dramma di argomento religioso su cui torneremo in seguito.
- Altre rime volgari nel solco di quelle degli anni precedenti.
- *L'Amphitrione*, volgarizzamento per la scena dell'*Amphitruo* plautina oggetto del nostro studio, molto probabilmente andato in scena a Ferrara almeno nel 1491.

Si tratta di una produzione molto eterogenea ed articolata, che interpreta e combina variamente tra loro elementi propri dell'umanesimo, della tradizione cortese e della tradizione moralistico-cristiana medievale²⁵⁹.

Tornando adesso agli aspetti biografici, nonostante in questi anni trascorsi a Ferrara Collenuccio abbia goduto della benevolenza di Ercole e abbia esercitato importanti cariche, diplomatiche e non solo, sappiamo da alcune sue lettere che non navigò mai nell'oro, ma che anzi le sue condizioni economiche erano piuttosto precarie, se è vero che, per le spese del matrimonio della figlia nel 1499, dovette chiedere l'aiuto di Isabella d'Este, e che al momento della sua morte risultavano insoluti alcuni debiti contratti con prestatori ebrei ferraresi²⁶⁰.

Dobbiamo quindi credere che fu anche per motivi di bisogno economico che nell'ottobre 1500, quando Cesare Borgia si era temporaneamente impadronito di Pesaro, Collenuccio gli fece pervenire una supplica in cui richiedeva la restituzione dei beni confiscatigli da Giovanni Sforza dodici anni prima.

Il Valentino, anche in virtù dell'alleanza che allora lo legava ad Ercole d'Este, gli concesse il favore, ma Pandolfo non poté goderne a lungo in quanto già nel

²⁵⁹ Tenendo presente che non è mai possibile tracciare confini troppo netti rispetto a queste ibridazioni, risulta comunque possibile affermare che alcune di esse rimandino *prevalentemente* ad un filone: ad esempio gli *Apologi* rimandano alla tradizione medievale degli *exempla* morali; la *Descriptio, seu potius Summa rerum Germanicarum* è un tradizionale rifacimento di Tacito secondo moduli umanistici; almeno parte delle poesie in volgare recuperano motivi cortesi tradizionali, anche se in molti casi fusi a tal punto con elementi religiosi o umanistici da essere resi quasi irricognoscibili.

²⁶⁰ Cfr. Collenuccio 1929, pp. 320-321 e 326-336.

settembre 1503, a seguito del declino di Cesare successivo alla morte di papa Alessandro VI, la città e i suoi possedimenti tornarono nelle mani di Giovanni Sforza. A seguito di questi rivolgimenti il pesarese, che non si era rassegnato all'idea di perdere nuovamente la facoltà di tornare in patria e i propri beni da poco recuperati, decise in data 28 maggio 1504 di inviare una missiva al suo antico signore con la quale, per intercessione del marchese di Mantova Federico II Gonzaga, gli chiedeva di mettere da parte i loro precedenti screzi e di consentirgli il ritorno in patria. Giovanni rispose caldamente al messaggio di Collenuccio e del marchese Federico, invitando il suo «amico carissimo» Pandolfo a tornare. Si trattò in realtà di una trappola, perché lo fece imprigionare non appena mise piede in città, comminandogli la tortura e infine condannandolo a morte senza processo l'11 giugno dello stesso anno, senza nemmeno lasciargli la possibilità di redigere testamento.

Da questa sia pur sommaria ricostruzione biografica, Pandolfo Collenuccio appare prima di tutto come un uomo politico del suo tempo, dotato di un buon bagaglio culturale di base, costantemente arricchito per tutta la vita grazie a un'instancabile curiosità. La sua attività di studioso e di letterato è da leggere in funzione di questa centralità della politica (non viceversa), e si caratterizza come si vede per una considerevole ampiezza di orizzonti e una grande libertà di pensiero.

II.2.2. Il problema della datazione: 1487 o 1491?

L'identificazione del volgarizzamento di Collenuccio con la «comedia de Plauto de Amphitrione e Alcmena» rappresentata nel 1487 a Ferrara in due *tranches*, il 25 gennaio e il 5 febbraio, a causa del maltempo che interruppe forzatamente la prima, è un dato ormai riconosciuto pressoché dalla totalità degli studiosi²⁶¹. Inizialmente basata solamente sulla riconosciuta vicinanza dell'autore all'ambiente cortese erculeo, tale identificazione è stata giustamente messa in discussione per la prima volta da Braun nel suo lavoro sulle *Scenae Suppositiciae* dedicato alla tradizione

²⁶¹ Lo spettacolo classico del 1487 è una delle rappresentazioni meglio documentate dell'intera stagione erculea. Le notizie fin qui riportate e le altre che riporteremo le ricaviamo da Pardi 1928, p. 122; Caleffini 2006, pp. 683-684; Ferrarini 2006, pp. 253-256; Zambotti in Pardi 1928, pp. 179-180.

del testo plautino,²⁶² in base all'assenza di qualsiasi menzione dell'autore nelle fonti cronistiche.²⁶³ Il problema, di secondaria importanza nell'ottica della sua ricerca, resta aperto, ma sarà riconsiderato solo qualche anno dopo da Pittaluga in uno studio che ha come specifico oggetto proprio la commedia di Collenuccio²⁶⁴.

Pittaluga sostiene innanzitutto che, pur non menzionando specificamente il pesarese come autore della rappresentazione del 1487, il *Diario Ferrarese* si riferirebbe però indirettamente alla sua traduzione. In questa direzione sarebbe da leggere in primo luogo la constatazione di Zambotti che «fra li acti forno fatte alchune feste»²⁶⁵. Il cronista qui sta parlando naturalmente delle fastose moresche che intervallavano gli atti, divenendo talvolta per ammissione degli stessi testimoni il vero centro dello spettacolo²⁶⁶. Poiché la traduzione del Collenuccio è suddivisa in atti, Pittaluga interpreta in questo senso l'indicazione di Zambotti. L'ipotesi è plausibile ma debole, perché non bisogna dimenticare che la suddivisione in atti, comune a tutti i volgarizzamenti, era una prassi già da tempo largamente attestata a Ferrara, diremmo quasi istituzionale, rintracciabile, ad esempio, anche nel *Cefalo* di Niccolò da Correggio recitato qualche giorno prima, nei *Menechini* dell'anno precedente o addirittura nei lavori teatrali di Boiardo presumibilmente andati in scena diversi anni addietro²⁶⁷. La menzione velata dell'*Amphitrione* di Pandolfo sarebbe quindi in questo caso tutt'altro che inequivocabile.

Analoghe considerazioni si possono fare sulla seconda argomentazione addotta dello studioso e cioè un'altra notizia riportata da Zambotti: «E finita la comedia veneno tutte le forteze de Hercule per suxo il tribunale predicto, zoé Anteo, le Colone de Hercule, el Tauro, le Amazone, Centauro, lo Apro, Idra, Cacho con le

²⁶² Cfr. Braun 1980, pp. 28-31.

²⁶³ «Die Aufführung ist durch das Diarium Ferrarienze bezeugt, allerdings nicht der Name des Übersetzers, so dass der strikte Beweis für die Beteiligung Collenuccios fehlt». Braun 1980, p. 29.

²⁶⁴ La prima stesura del lavoro di Pittaluga sull'*Amphitrione* risale infatti al 1983, in un articolo che entra poi a far parte della raccolta di saggi *La scena interdotta* del 2002. Cfr. Pittaluga 1983 e 2002. Qui facciamo riferimento alla formulazione dell'ipotesi nel lavoro del 2002, l'ultimo in ordine cronologico.

²⁶⁵ Pardi 1928, p. 179.

²⁶⁶ Sugli intermezzi cfr. Pirrotta 1969, pp. 5-333, e Lipani 2014.

²⁶⁷ Sui lavori teatrali di Boiardo cfr. Pieri 2012, con relativa discussione della bibliografia. Per il *Cefalo* di Correggio cfr. l'edizione in Tissoni Benvenuti 1983, pp. 199-255. Sui *Menechini* cfr. Uberti 1985 e Tissoni Benvenuti 1983, pp. 75-167.

vache tirate a retro per la coda, e altre molte»²⁶⁸. È la famosa pantomima di Ercole, cui il duca assistette in prima persona addirittura dal palco, per offrirsi alla visione degli spettatori quale *alter Hercules*, vero e proprio doppio in carne e ossa dell'eroe mitico²⁶⁹. Pittaluga giudica questa parte della festa «la realizzazione scenica dell'interminabile enumerazione delle fatiche d'Ercole che il Collenuccio inserì al termine della commedia (cc. 61v-63v) con chiaro intento encomiastico nei confronti del duca»²⁷⁰. L'ipotesi però è priva di qualsiasi riscontro empirico, e anzi sembra poco probabile. L'aggiunta di Collenuccio a Plauto sulle fatiche di Ercole è infatti ancora parte della commedia, per la precisione precede lo scioglimento finale, per cui la collocazione temporale della pantomima al termine della commedia attestata dalle fonti («Finita la commedia») lascerebbe in realtà pensare a un numero distinto e separato. Il rapido elenco di Collenuccio, che occupa circa cento versi e in certi casi è, come vedremo, veramente molto sbrigativo, non sarebbe compatibile con il lungo corteo in costume del 1487 cui si accenna nelle cronache, né sussiste una corrispondenza sistematica tra i suoi versi e le varie «forteze de Hercule» che sfilarono sul palco. In altre parole, l'identificazione, se non è proprio da escludere, sicuramente non poggia su basi documentarie abbastanza solide. E non è neanche persuasiva l'ipotesi che le terzine del volgarizzamento costituissero allora un'anticipazione della pantomima conclusiva della rappresentazione secondo le indicazioni di Zambotti²⁷¹.

Troppo vago ci sembra poi l'altro presunto cenno al nostro volgarizzamento, individuato da Pittaluga in una lettera di Isabella a Francesco Castello, nella quale la marchesa chiede di inviarle «lo Amphitrione et Minichino [...] stampite in rime»,

²⁶⁸ Pardi 1928, p. 180.

²⁶⁹ Sappiamo infatti che il 5 febbraio, in occasione della seconda giornata di rappresentazione, quella in cui appunto ebbe luogo la pantomima, Ercole «non volse stare a vedere sopra il tribunale suo solito dal lato della capella, ma sopra dove se recitava stete a vedere» (Ferrari 2006, pp. 255-256), cioè in pratica sul palcoscenico. La sovrapposizione tra la figura mitica dell'eroe e quella dell'omonimo duca è in questo caso evidentissima.

²⁷⁰ Pittaluga 2002, p. 159.

²⁷¹ Mamone propone di risolvere il problema della duplicazione del motivo delle fatiche erculee attribuendo all'aggiunta in calce all'*Amphitrione* il valore di consuntivo testuale della pantomima. L'ipotesi, per quanto suggestiva, si scontra con la discordanza tra l'elenco del Collenuccio e le descrizioni nelle nostre fonti della pantomima. La prassi della realizzazione di terzine consuntive, che per altro in questo caso si presenterebbero in perfetta continuità narrativa con le sequenze dello scioglimento, a documento di sequenze non verbali degli spettacoli sarebbe in questa fase un *unicum*, che in quanto tale andrebbe argomentato riferendosi ad adeguati supporti documentari. Cfr. Mamone 2003, p. 97.

giacché l'uso della rima è attestato in qualsiasi esperienza spettacolare “profana” ferrarese che conosciamo, dagli esordi fino al prologo della *Cassaria* di Ariosto²⁷². La lettera risale inoltre al 1498, e in quella data il laboratorio teatrale ferrarese aveva già all'attivo due rappresentazioni dell'*Amphitrione*, appunto 1487 e 1491 e, anche ammettendo con Pittaluga che il volgarizzamento sia andato in scena nel 1487, Isabella potrebbe benissimo fare riferimento allo spettacolo del 1491 più vicino a lei nel tempo, e non per forza basato sullo stesso testo: come sappiamo la natura effimera di questi copioni, sottoposti ad una dispersione temporale insieme sincronica e diacronica, rendeva in molti casi necessaria una loro riscrittura.

L'ultimo argomento portato da Pittaluga a sostegno della sua datazione, largamente ripreso da alcune considerazioni di Braun, ha basi filologiche, e risulta ugualmente non risolutivo. Partendo delle discrepanze tra le prime integrazioni in latino alla parte lacunosa dell'*Amphitruo* (i *Supposita* editi nel 1495) e quella di Collenuccio individuate da Braun, che avevano portato lo studioso tedesco a postulare una dipendenza del *supplementum* latino da alcune soluzioni dell'*Amphitrione*, Pittaluga pone come *terminus ante quem* per la composizione del volgarizzamento il 1495, in quanto non «pare logico pensare che, se il volgarizzamento fosse posteriore alla composizione dei *Supposita* latini, il Collenuccio potesse ignorarne l'esistenza o addirittura non volesse intenzionalmente seguirne le tracce»²⁷³. L'ipotesi è plausibile, ma non chiarisce definitivamente la questione. Infatti, entrambe le rappresentazioni ferraresi dell'*Amphitruo* in volgare su cui siamo informati, la prima nel 1487 e la seconda nel 1491, hanno avuto luogo prima di quella data: rimane dunque ancora da capire in quale delle due è stato eventualmente recitato il testo di Collenuccio. Inoltre, data la complessa situazione della tradizione plautina dell'epoca, il quadro, per ammissione dello stesso Braun, è tutt'altro che chiaro²⁷⁴.

Purtroppo i dati in nostro possesso non sono molti, ed è possibile procedere soltanto per ipotesi. Qualche indicazione utile ci proviene dalla biografia del

²⁷² La lettera, discussa in Pittaluga 2002, pp. 159-60, è nell'Archivio di Stato di Mantova, F II 9, b. 2992. Dubbio il significato del termine “stampite” qui usato da Isabella: l'ipotesi più comune, accettata anche dallo stesso Pittaluga, lo intende come “stampate”.

²⁷³ Cfr. Pittaluga 2002, p. 162.

²⁷⁴ Cfr. Braun 1980, pp. 29-31.

personaggio. Nel 1487 Collenuccio è uno dei funzionari di punta della corte sforzesca, e una sua frequentazione dell'ambiente ferrarese è attestata solo in maniera sporadica e occasionale. Egli sarà coinvolto più organicamente nell'attività culturale della corte di Ercole esclusivamente in una fase successiva, che culminerà nel novembre 1491 con la sua creazione a consigliere ducale. Considerata l'importanza che ha a Ferrara la messa in scena di una commedia come l'*Amphitrione*, non solo nell'ottica del prestigio culturale della corte, ma anche in quella della celebrazione del *princeps* stesso, ci sembra più probabile che egli sia stato chiamato in causa in questa seconda fase.

Del resto nel 1487 Ercole gli intellettuali di fiducia in grado di organizzare la rappresentazione di uno spettacolo così importante li aveva in casa, e le fonti ne fanno menzione. La prima dell'*Amphitrione* è infatti l'unico caso in cui conosciamo gli attori delle parti più importanti: Antonio Tebaldeo recitò la parte di Anfitrione, Geronimo del Brutura quella di Sosia, Giovanni Pincaro quella di Mercurio, Francesco dei Bonomelli quella di Giove e Niccolò Tossico quella di Alcmena²⁷⁵. Si tratta di note figure di vivaci poeti di corte, la cui produzione spazia dalla tradizione poetica popolare ai raffinati versi latini, dotati verosimilmente di specifica abilità nella recitazione e nell'improvvisazione²⁷⁶. Nel bagaglio di conoscenze e competenze di questi intellettuali, sostanzialmente analogo a quello di Collenuccio, rientrava sicuramente la capacità di versificare un testo di partenza in prosa volgare, nel caso in cui tale testo fosse, come è abbastanza probabile, quello preparato da Battista Guarino per il duca; o anche di comporre una versificazione volgare partendo direttamente dal testo latino²⁷⁷. Perché Ercole avrebbe dovuto coinvolgere anche Collenuccio in un progetto che essi sarebbero perfettamente stati in grado di portare a compimento in autonomia? È forse meglio pensare che questi poeti di corte, il cui ruolo nella messa in scena è generalmente limitato dai critici alla sola recitazione, fossero essi stessi gli autori delle proprie parti, magari solo abbozzate in forma di canovaccio per poi lasciare campo libero

²⁷⁵ L'informazione, che ci proviene sempre dai cronisti, è discussa in Cruciani 1982, pp. 451-464 e Guastella 2007, pp. 70-71.

²⁷⁶ Cfr. Cruciani 1982, pp. 451-466.

²⁷⁷ L'ipotesi delle prime traduzioni in prosa volgare ad opera di Guarino alla base delle successive stesure in versi ad opera dei poeti di corte è di Guastella 2007, pp. 97-110.

all'improvvisazione. Il coinvolgimento di personaggi competenti come Tebaldeo e altri poeti di corte rende insomma superfluo un contributo esterno come quello di Pandolfo.

Sussiste poi il problema della pantomima nei termini in cui vi abbiamo accennato a proposito degli argomenti di Pittaluga: accettando l'ipotesi che il testo del volgarizzamento di Collenuccio sia andato in scena nel 1487, bisognerebbe giustificare la duplicazione del motivo di Ercole, nei termini e nelle proporzioni attestate dalle fonti diaristiche.

L'unico elemento che apparentemente gioca a favore dell'identificazione proposta da Pittaluga è un'informazione che ci proviene da Ferrarini, il cui resoconto è in questa circostanza particolarmente dettagliato. Il cronista indica il momento esatto in cui, a causa della pioggia, si interruppe la prima giornata di rappresentazione del 25 gennaio. Egli riporta che gli attori «Remaseno et finino insino quando Amphitrione voleva intrare in casa sua et Iove denanti a l'uscio de dicta casa recusava»²⁷⁸. È la situazione che si presenta nell'atto IV scena IV del nostro volgarizzamento, nel pieno dell'integrazione alla lacuna dell'*Amphitruo*²⁷⁹. Tale sequenza è però a ben vedere richiesta dall'intreccio, in quanto al termine della lacuna l'azione riprende proprio davanti all'uscio della casa di Giove? alla presenza del sovrano degli dèi²⁸⁰. Inoltre, il segmento è già anticipato al termine della scena III dell'atto III da Giove stesso che ordina ai servi di Amphitrione di chiamare Sosia:

Iu. [...] Evocate huc Sosiam,
Gubernatorem, qui in mea navi fuit,
Blepharionem arcessat, qui nobiscum prandeat.
Is adeo inpransus - ∩ ludificabitur,
*Cum ego Amphitriionem collo hinc obstricto traham*²⁸¹.

²⁷⁸ Ferrarini 2006, p.253.

²⁷⁹ Collenuccio 1864, pp.133-148.

²⁸⁰ *Amph.* 1035-1039.

²⁸¹ *Amph.* 949-953.

Gli ultimi due versi, pronunciati a parte, contengono un riferimento proprio al momento futuro in cui Giove cacerà via da casa Amphitrione. L'integrazione è quindi, nel punto che ci interessa, quasi forzata dal contesto, per cui sarebbe perfettamente possibile che Ferrarini si riferisse ad una soluzione analoga ma di altra provenienza.

Mettendo assieme tutti questi spunti, l'ipotesi che l'*Amphitrione* di Collenuccio costituisca il volgarizzamento dell'*Amphitruo* andato in scena nel 1487 appare meno cogente di quanto si è finora pensato.

Il testo che conosciamo sembra conciliarsi meglio con le informazioni che possediamo a proposito della rappresentazione del 1491²⁸². Postulando l'identificazione del testo dell'umanista con quello recitato in occasione delle festività per le nozze tra Alfonso d'Este e Anna Sforza, le obiezioni mosse all'ipotesi del 1487 verrebbero infatti a cadere, a cominciare dall'incompatibilità biografica, giacché nel 1491 Collenuccio era già stretto collaboratore di Ercole. In questa circostanza poi le fonti non fanno menzione esplicita di nessuna pantomima di materia erculea a seguito della rappresentazione, lasciando quindi presupporre che l'insero encomiastico fosse assorbito all'interno della recita.

Allo stato attuale delle nostre conoscenze documentarie, insufficienti a indurre qualsiasi certezza assoluta, è dunque possibile affermare solamente che la traduzione di Collenuccio, indubbiamente riconducibile all'ambiente ferrarese per le sue peculiarità, è stata realizzata più probabilmente per la rappresentazione del 1491 che per quella del 1487. Se così fosse, si confermerebbe, ancora una volta, la prassi, ricorrente a Ferrara fino a pieno '500, di riscrivere daccapo i testi da recitare ad ogni nuova occasione rappresentativa. Lo confermano il caso eclatante dei *Menechini*, di cui ci sono arrivate diverse stesure le quali rimandano ciascuna a distinte esperienze spettacolari, e il celebre scambio epistolare tra Ercole d'Este e Francesco Gonzaga datato 1496, che contiene informazioni per noi preziosissime

²⁸² Per le notizie circa la rappresentazione il riferimento primario è Zambotti (in Pardi 1928, p. 221), ma cfr. anche Caleffini 2006, p. 784. La cornice è come nel 1487 quella di nozze illustri, in questo caso di Anna Sforza e Alfonso d'Este, figlio di Ercole ed erede designato al soglio ducale. Segnaliamo poi che l'evento ebbe anche come testimone d'eccezione il poeta e intellettuale di corte Tito Vespasiano Strozzi, che ce ne parla nel carne dedicato ad Ercole d'Este *Ad Herculem Ferrariae ducem, de nuptis Alfonsi et Annae* nel quarto libro del suo *Aeolosticon*, su cui cfr. *supra* II.1.

sui modi di produzione dei volgarizzamenti ferraresi²⁸³. In quella circostanza, come sappiamo, il duca di Ferrara negò al marchese di Mantova i testi di alcuni volgarizzamenti andati in scena di recente. Il motivo, poco importa se sincero o meno, era semplicemente che quei testi non esistevano, in quanto, dopo le recite, nessuno si era premurato di riunire le singole parti degli attori in un testo completo, per cui era impossibile collazionarlo a posteriori vista la loro dispersione anche all'estero. Rimanevano però a disposizione i volgarizzamenti in prosa, che il mittente si proponeva di inviare al genero. Francesco accettò di buon grado questa soluzione alternativa e ricevette il *Mercadante* e i *Captivi* in prosa volgare, organizzando in breve tempo un allestimento mantovano di questa seconda commedia.

Anche nel caso dell'*Amphitrione* potremmo immaginare una situazione del genere. È infatti perfettamente plausibile che nel 1487 Tebaldeo e gli altri poeti avessero cavato dalla prosa guariniana (o dal latino) le singole parti, e se le fossero distribuite senza trarne un testo unico, e che nel 1491 Ercole commissionasse a un intellettuale di spicco come il nostro Pandolfo Collenuccio, la stesura *ex novo* dei versi. Siamo ovviamente nel territorio delle ipotesi, ed è meglio non addentrarci oltre: ciò che conta è che la riscrittura di un volgarizzamento in versi è una possibilità concreta e attestata a Ferrara.

II.2.3. Un innovatore fedele: nuovi moduli tematici e strutturali e dizione formulare di movimento nel testo.

La prima particolarità del volgarizzamento di Collenuccio, quella senza dubbio più evidente e che tanto ha gravato sul giudizio della critica è la meticolosità di restituzione il più possibile fedele del dettato plautino, secondo una peculiare linea di condotta sempre adottata nelle sue scelte di traduzione. In questo senso la sua minuziosa attitudine a ricalcare sistematicamente non solo la forma ma anche la

²⁸³ Le diverse testimonianze testuali dei *Menechini* rimandano sicuramente a (almeno) due distinti eventi spettacolari. Cfr. Tissoni Benvenuti 1983, pp. 77-87 e Uberti 1985, pp. 7-72, che presentano due diverse ipotesi sull'ordine cronologico di composizione dei testi, pur concordando entrambe sulla necessità di considerare la testimonianza del manoscritto Sessoriano come parte di una rappresentazione a sé stante. Lo scambio epistolare tra Ercole d'Este e Francesco Gonzaga è discusso in Guastella 2007, pp. 99-103.

struttura del testo latino originario gli ha guadagnato più volte la taccia di eccessiva pedanteria da parte degli studiosi moderni²⁸⁴.

Il concetto stesso di fedeltà all'originale, riferendosi al quale in modo troppo spesso sbrigativo si è soliti liquidare l'analisi del volgarizzamento, necessita comunque di un inquadramento contestuale per valutarne lo spessore ecdotico. Lo si vede ad esempio analizzando una delle caratteristiche più clamorosamente distanti dall'originale, cioè la sistematica *amplificatio* di ogni singola battuta plautina in una sequenza di almeno una terzina, una modalità di restituzione testuale che risponde al tentativo di riprodurre in modo rigoroso e senza alterazioni l'originaria sequenza delle battute. In conseguenza della sua applicazione si arriva ad una triplicazione del numero dei versi dell'*Amphitruo*, che dai 1145 latini passano a 3546 volgari: anche considerando che l'endecasillabo è più corto dei tradizionali metri plautini, l'incremento rimane notevolissimo²⁸⁵. Questo danneggia spesso la tipica esilarante comicità del sarsinate, in particolare là dove essa scaturisce dall'uso di *sticomitia* e *antilabé*. Ma dobbiamo tenere conto che nella Ferrara dell'epoca una scelta del genere dipendeva da necessità pratiche. I volgarizzamenti erano scritti per la recitazione, rendendo quindi necessarie tutta una serie di convenzioni che facilitassero la memorizzazione e la riproduzione delle parti da parte di attori non professionisti, abituati ad altre forme di *performance* quali le declamazioni poetiche, in cui tanta importanza aveva anche l'improvvisazione²⁸⁶. È alla luce di queste esigenze che bisognerebbe valutare scelte come quella di far coincidere ogni battuta con l'unità minima della terzina: un espediente che probabilmente risultava compatibile con le tecniche improvvisatorie dell'epoca.

²⁸⁴ È questo un giudizio comune pressoché a tutti gli studiosi moderni: cfr. ad esempio Varese 1957, pp. 119-123 e Rossi 1933, p. 792

²⁸⁵ Ciò costringe Collenuccio a innumerevoli "zeppe" metriche, cioè dei riempitivi senza altro scopo che quello di permettere di completare la terzina. Per un esempio di questo procedimento cfr. Guastella 2013, pp. 42-44.

²⁸⁶ Sulle modalità della recitazione delle terzine nell'epoca di riferimento, cfr. la fondamentale ricerca di Abramov-Van Rijk, che connette il "parlar cantando", l'espressione utilizzata da gran parte dei cronisti nella descrizione di numerose declamazioni di poesia già dal Trecento, con un modo tipico del fare poetico di giullari, buffoni, ma anche poeti dallo *status* più elevato. I versi erano declamati in una specifica, uniforme tonalità modulata in diverse forme (molto spesso anche improvvisando). Cfr. Abramov-Van Rijk 2009.

Ciò non toglie naturalmente che Collenuccio adottasse questa convenzione con particolare rigidità, specie a confronto con gli altri volgarizzatori ferraresi, nei lavori dei quali, peraltro, non troviamo lo stesso battute più corte di una terzina. Il pesarese è infatti l'unico ad evitare soluzioni di compromesso, come tagli e accorpamenti che consentono di condensare le informazioni senza diluirle continuamente in numerose zeppe metriche e di non ripetersi: la fluidità del testo viene quindi sacrificata in funzione della massima fedeltà nella riproposizione dell'originaria sequenza delle battute.

Anche le attualizzazioni del contesto in cui si svolgevano le vicende comiche (il «ridurre la cosa ad la moderna», per utilizzare le celebri parole di Guarino), è nell'*Amphitrione* limitato all'essenziale²⁸⁷. Gli aggiustamenti contestuali sono infatti minimi, e si limitano all'eliminazione o alla modernizzazione di alcuni riferimenti del testo antico incomprensibili per il nuovo pubblico²⁸⁸.

A parte rarissimi interventi di modernizzazione contestuale o tematica, che campioneremo tra poco, i luoghi del testo in cui Collenuccio interviene in modo consistente sono essenzialmente due: il corposo inserto conclusivo dedicato all'approfondimento della figura e del mito di Ercole, a cui già abbiamo fatto riferimento, e il prologo.

A proposito del primo, è bene sottolineare ancora una volta che il volgarizzamento di Collenuccio si colloca nella cornice di una Ferrara addobbata con archi di trionfo e decorazioni di divinità antiche, nella quale il linguaggio che veicola i contenuti culturali è il mito e inevitabilmente parlare di Ercole significa parlare del duca. La contiguità fra le due figure era favorita anche da un altro particolare di non secondaria importanza, cioè il luogo fisico in cui il *princeps* risiedeva durante lo svolgimento dello spettacolo. L'informazione la dobbiamo a Strozzi:

²⁸⁷ La citazione è di una lettera di Guarino ad Ercole d'Este datata 18 febbraio 1479, che si trova a Modena, Biblioteca Estense, cod. It. 834 (=α.G.1.16), filza 34 (lettera nr. 6). Per una sua discussione rimandiamo a Guastella 2013, pp. 113-115.

²⁸⁸ Per fare solo qualche esempio, esclamazioni come *hercle* o *Iuppiter te perdat* (*Amph.* 556 e 559) diventano *per dio* e *dio te disfaccia* (Collenuccio 1864, pp. 73-74); le *aedes sacrae* (*Amph.* 1013) diventano *giese* (Collenuccio 1864, p. 118); nell'atto III scena IV Mercurio indossa un *manto*, assente in Plauto, alla maniera dei nobili dell'epoca (Collenuccio, 1864, p. 115).

Tu quoque prospiciens alta de sede theatri
Aspectu reddis cuncta serena tuo²⁸⁹.

Anche in questa occasione, come era accaduto nel 1487, Ercole trova quindi posto sul palcoscenico, offrendosi come spettacolo nello spettacolo alla visione del pubblico.

In un'atmosfera del genere, l'aggiunta che Collenuccio inserisce nel testo plautino acquisisce un rilievo del tutto peculiare²⁹⁰. Come abbiamo già accennato nel capitolo precedente, il pezzo consiste in una digressione sulle imprese di Ercole, collocato poco prima dello scioglimento della vicenda, allorché Giove interviene, da buon *deus ex machina*, a riconciliare moglie e marito, promettendo ad Anfitrione benevolenza in cambio dell'accettazione del torto subito²⁹¹. Lo spunto è costituito, nell'originale, dalla profezia del dio: dalla sua unione con Alcmena nascerà un fanciullo di sangue divino (Ercole, appunto), che recherà gloria alla casata dello stesso Anfitrione. Plauto liquida la questione in due versi soltanto:

Iup. Eorum [scil. duorum puerum] alter, nostro qui est susceptus semen,
suis factis te [scil. Amphitryonem] immortalis adficiet gloria²⁹².

La menzione è quindi indiretta, il nome di Ercole non compare nemmeno. Collenuccio invece inserisce in modo esplicito il nome dell'eroe, riprendendo e approfondendo il discorso sulla sua fama:

Gio. Ercul serà chiamato e per memoria,
Ben che lui sia da me creato figlio,
Per tutto serà al mondo eterna storia.
Passarà in la sua vita ogni periglio
E fama acquistarà per tutto el mondo

²⁸⁹ Strozzi 1513, p. 128^v.

²⁹⁰ Eccezion fatta, naturalmente, per l'integrazione del IV atto, che però è resa necessaria dalla lacuna testuale,

²⁹¹ L'innesto è situato tra *Amph.* 1040 e 1041 (cfr. Collenuccio 1864, pp. 157-160).

²⁹² *Amph.* 1139-1040.

De forza, senno, ardir e di consiglio²⁹³.

Già dal primo riferimento all'Alcide la componente di forza eroica del personaggio è accostata alla saggezza, come accade anche nella produzione dialogica di Collenuccio. Abbiamo già osservato che i suoi *Apologi* latini e volgari sono esplicitamente dedicati, seguendo un collaudato schema encomiastico, al duca di Ferrara ed hanno come protagonista indiscusso la figura dell'Ercole eroe, sempre celebrato, nei diversi episodi, entro i due poli dell'operosità e della saggezza. Così, ad esempio, è esplicitamente associato alla divinità *Labor* nell'*Agenoria*; e in *Alithia* è il saggio che dirime la contesa tra Vanità e Verità, a cui consegna la vittoria²⁹⁴. Il personaggio si presenta a seconda dei casi come mediatore prudente, giudice onesto e virtuoso delle vicissitudini umane e divine e ancora, quando necessario, anche vendicatore di ingiustizie. Sono tutte qualità che rimandano implicitamente ai valori su cui è costruita la propaganda erculea: le tradizionali *prudentia* e *probitas* e l'ingegno e il dinamismo rinascimentali, che, in virtù di un intervento in prima persona basato sulla propria conoscenza "attiva" del mondo, assicurano la soluzione dei problemi e l'appianamento delle controversie. L'ultimo verso delle due terzine del volgarizzamento appena riportate è costruito simmetricamente proprio sull'accostamento tra le due coppie forza-senno e ardir-consiglio, le quali appunto rimandano ai due diversi tratti che il Nostro assegna all'eroe nei suoi dialoghi lucianei.

Questa impostazione condiziona inevitabilmente anche la scelta del materiale che viene presentato nel lungo inserto di Collenuccio. Il repertorio di imprese dell'eroe non coincide infatti esclusivamente con le fatiche, ma contiene anche cenni e riferimenti di altro tipo, giustificabili proprio con la necessità di metterne in luce la virtù e la sapienza. In questa direzione vanno sicuramente il riferimento all'istituzione dei giochi olimpici in onore del padre Zeus e la menzione dei benefici che l'azione dell'eroe ha apportato alle generazioni degli uomini presenti e future:

²⁹³ Collenuccio 1864, p. 157.

²⁹⁴ Sui due apologi cfr. rispettivamente Varese 1957, pp. 37-44 e 44-47.

Gio. Per essere grato e di pietade adorno
Verso me, patre, ordinarà li giochi
Olimpici e farà felice il giorno.
E salvi fia che crudeltade tocchi
A le generazioni de nostre sette
O fermi in morte d'uom in pensieri sciocchi²⁹⁵.

Il perno di queste due terzine è la *pietade* di cui il personaggio è dotato, nel senso squisitamente latino del termine. Egli è infatti riconoscente e rispettoso nei confronti degli dèi e si comporta con rettitudine verso i propri compagni mortali, esattamente come ci si potrebbe aspettare ad esempio dall'Enea virgiliano²⁹⁶. In un altro passo l'eroe finisce poi per diventare il campione della ragione colonizzatrice, di una sapienza che si manifesta nella capacità di determinare confini e fisionomia del mondo conosciuto e contemporaneamente stabilire i limiti del conoscibile:

Gio. Nianche in ponente fia li la sua potenza
Oscura, perché lui colonne in mare
Piantando, esalterà la sua eccellenza.
El mare occidental vorrà poi fare,
Spargendo le montagne insieme gionte,
Che nel Mediterran possino intrare²⁹⁷.

Il motivo è quello dell'innalzamento delle colonne dette appunto d'Ercole e della divisione delle montagne terrestri, non incluso nel novero delle fatiche ma che al

²⁹⁵ Collenuccio 1864, p. 158.

²⁹⁶ L'aspetto della *pietas* contrasta con alcuni dei tratti più antichi dell'eroe mitico, che non manca più volte di macchiarsi di empietà e di doversi per questo sottoporre a riti di purificazione. Significativamente Collenuccio, anche perché l'intero pezzo lo ricordiamo ha funzione di elogio per il duca, omette di menzionare i racconti più "turpi" legati al figlio di Giove, come i suoi continui accessi d'ira (in alcuni casi indotti da Era) che lo portano ad esempio ad uccidere la moglie, il migliore amico o a violare un tempio e combattere con Apollo. La sua lettura in chiave "morale" della figura di questo eroe si richiama a quella, marginale in età antica ma di fondamentale importanza nella tradizione medievale e umanistica, rintracciabile in Senofonte, il quale riporta un racconto del sofista Prodicò, in cui il giovane Ercole, dovendo scegliere tra due donne che allegoricamente rappresentano il vizio e la virtù, opta per questa seconda. Cfr. Xenoph., *Memorabilia*, II 1, 21-34.

²⁹⁷ Collenuccio 1864, pp. 158-159.

solito torna utile a Collenuccio per il suo discorso. Oltre all'Ercole sapiente e virtuoso registriamo poi almeno un'allusione anche al legame culturale tra il semidio e le muse:

Gio. Ed ancora sarà maggior salute
Che insieme con le Muse fia adorato
In un tempio, sol per l'opre sue vedute²⁹⁸.

È il tema dell'Ercole Musagete, garante divino delle arti, destinato ad avere tanta fortuna nel corso dell'umanesimo e del rinascimento²⁹⁹. Qui Collenuccio lo adopera naturalmente anche in senso encomiastico, in quanto si presta bene a dare conto della liberalità nelle arti del *princeps*-mecenate Ercole d'Este. Nella stessa ottica è da leggere anche un altro importante cenno:

Gio. Avendo quasi già un picabul mostro
Per duo serpenti uccisi ne la cuna,
Che lui sia degno de l'imperio nostro³⁰⁰.

L' "imperio" di cui sarebbe degno l'eroe già dalla nascita in virtù dell'uccisione di due serpenti nella culla è naturalmente in modo velato anche quello del signore estense³⁰¹.

Da un punto di vista formale rileviamo che il lungo elenco di imprese di vario tipo è sviluppato in una serie di terzine narrative prevalentemente paratattiche

²⁹⁸ Collenuccio 1864, p. 160.

²⁹⁹ In ambito letterario, il testo cardine è il *De laboribus Hercules* di Salutati nelle due versioni del 1383 e 1391 (specialmente il libro I), per il quale l'edizione critica di riferimento è ancora Ullman 1951. Il tema si ritrova anche nella *Vita Hercules* del Petrarca e nella *Genealogia* del Boccaccio, per un suo profilo storico nell'umanesimo italiano rimandiamo a Rossi 2010. Testimonianza indiretta dell'importanza della figura di Ercole Musagete è data anche dalle numerose dediche indirizzate a lui nell'editoria italiana a partire proprio dall'umanesimo, cfr. Paoli 2005.

³⁰⁰ Collenuccio 1864, p.157. Il primo verso riporta un testo non chiaro, ma il senso è comprensibile: io, Giove, mostro attraverso un *signum* che Ercole è degno dello "imperio nostro".

³⁰¹ La vicenda personale di Ercole d'Este si presta infatti molto a questa lettura encomiastica: da questa prospettiva il duca, inizialmente relegato dai fratelli alla corte aragonese di Napoli dove trascorse i primi anni della sua giovinezza, avrebbe fin da subito dimostrato di essere degno di ascendere al soglio ducale con il suo ingegno e la sua virtù militare (negli anni dei capitani di ventura). Cfr. *supra* II.2.

e tra loro giustapposte senza soluzione di continuità. Questa ad esempio la sequenza delle prime tre fatiche:

Gio. L'idra ucciderà con tal fortuna,
Che un corpo sol avrà con sette teste,
Che due ne nascerà tagliate l'una.
Suffogará il leon, mordace peste
Che esser non potrà con arme guasto,
E de la pel di quel farà sue veste.
Un cenghiar, che in Arcadia darà il guasto
Vivo in le sue spalle il porterà,
Né avrà tanta virtude alcun contrasto³⁰².

La narrazione degli episodi è evidentemente solo accennata, senza alcun nesso consequenziale né di altro tipo tra le singole imprese, che si susseguono le une alle altre in ordine sparso. Questa struttura base della terzina, sintatticamente molto semplice e retoricamente poco articolata, si ripete con pochissime eccezioni lungo tutto il pezzo.

Sembra quindi che Collenuccio non abbia interesse all'articolazione narrativa e stilistico-retorica dei singoli riferimenti, presenti sempre in forma molto lapidaria. Del resto, il pesarese agisce in un retroterra culturale in cui le fatiche dell'eroe sono all'ordine del giorno e conosciute pressoché da tutti, quindi gli può bastare un semplice cenno per richiamarle alla memoria degli spettatori e ottenere il suo scopo di celebrare il proprio signore attraverso un'elegante proiezione mitica delle sue virtù. La modalità dell'encomio coincide infatti perfettamente con quella "mitologica" che abbiamo incontrato nel carne elegiaco dello Strozzi *Ad Herculem Ferrariae ducem, de nuptiis Alphonsi et Annae*³⁰³. Lì l'autore si faceva interprete del gusto ducale, perorando la causa del proprio stesso *modus encomiandi* indiretto, allusivo e filtrato dal *medium* mitico, presentato in opposizione all'elogio diretto nelle forme tradizionali cortesi-cavalleresche recitato dal povero attore che

³⁰² Collenuccio 1864, p. 157.

³⁰³ Cfr. *supra* II.2.

impersonò Apollo nel corso di una delle moresche dell'*Amphitrione* e che, come sappiamo, non incontrò il favore del signore estense. Pandolfo, favorito di Ercole che di lì a poco verrà chiamato a far parte in modo permanente dello stesso *milieu* culturale cortese in cui operava lo Strozzi, si dimostra quindi molto abile a recepire le istanze classiciste dell'ambiente ferrarese, particolarmente affini al suo bagaglio di formazione umanistica, articolando un elogio sottile e raffinato destinato a una risposta immediatamente positiva.

Per ciò che concerne invece il prologo, l'altra sezione significativamente alterata nel volgarizzamento rispetto alla fonte, l'atteggiamento dell'autore nei confronti dell'originale latino è sostanzialmente lo stesso di Berardo e degli altri volgarizzatori ferraresi³⁰⁴. Collenuccio procede infatti ad una sistematica semplificazione del testo plautino, eliminando le digressioni attinenti al mondo romano e in generale tutto ciò che non concerne direttamente la funzione diegetica e la mimetica. Vengono infatti cassate la presentazione iniziale delle varie pertinenze divine di Mercurio, l'introduzione di Giove e dei suoi meriti presso i romani, il messaggio del padre degli dèi agli spettatori, la discussione di carattere poetico sulla *tragicomoedia* che sta per andare in scena e il riferimento ai *conquistores*³⁰⁵. Il risultato è che la prima parte del prologo dell'*Amphitrione* è molto più asciutta: il dio Mercurio entra in scena, pronuncia una formula di richiamo dell'attenzione e dichiara di trovarsi lì per raccontare agli spettatori l'argomento:

Mer. Narrar vi voglio o chari spettatori
L'argomento di questa comedia,
Se me darete orecchi e non rumori.
Dechiararovi anchor quel ch'io me fia,
Che me vedete in queste forme nove,
E con chi son venuto in compagnia.
Mercurio son figliuol del sommo Giove,
Thebe questa cittade è nominata,

³⁰⁴ Sul prologo dell'*Amphitrione* cfr. anche Guastella 2013, pp. 46-47.

³⁰⁵ La *tragicomedia* e i *conquistores* sono menzionati rispettivamente in *Amph.* 63 e 65.

E notizia darovi de me prove³⁰⁶.

Queste tre sbrigative terzine sostituiscono i primi 96 versi della commedia latina, rendendo così il prologo l'unica sequenza ridotta a un terzo dell'originale invece che, come al solito, triplicata. La sezione contenente l'esposizione dell'*argumentum* (97-152) viene invece conservata abbastanza fedelmente, sopprimendo soltanto alcune informazioni complementari di carattere non narrativo³⁰⁷. La parte conclusiva, in cui si descrive l'abbigliamento di Giove e Mercurio, presenta però una significativa anche se lieve alterazione: le alette che distingueranno nel corso della commedia Mercurio da Sosia sono sostituite da una penna nel cappello, in modo più coerente con la nuova ambientazione in un contesto moderno³⁰⁸.

Nel complesso si tratta quindi di un prologo di volgarizzamento nella sua forma canonica, finalizzato primariamente all'esposizione dell'argomento ma non privo di una formula generica di richiamo dell'attenzione e di diversi appelli diretti al pubblico in seconda persona.

A differenza dei *Menechini* o, come vedremo a breve, della *Cassina*, il volgarizzamento dell'umanista pesarese nella forma in cui ci è stato tradito non reca traccia di veri e propri filoni tematici aggiunti, eccetto giusto un paio di casi. Il primo si motiva proprio con la sostituzione di un elemento potenzialmente oscuro per gli spettatori con un altro con cui invece avevano molta familiarità. Ci troviamo nella scena I dell'atto I; Sosia, dopo un lungo monologo introduttivo intervallato dagli a parte di Mercurio, si ferma a guardare il cielo e constata che qualcosa non gli torna:

So. Ubi sunt isti scortatores qui soli inviti cubant?

Haec nox scita est exercendo scorto conducto male³⁰⁹.

³⁰⁶ Collenuccio 1864, p. 33.

³⁰⁷ Ad esempio nella sequenza *Amph.* 115-132 Mercurio, oltre che dichiarare che si presenterà vestito da Sosia, mentre Zeus sarà abbigliato da Amphitrione, si giustifica con il pubblico per la stranezza di una divinità che si veste da schiavo. Nel volgarizzamento il commento del dio scompare e rimane solo questa terzina: «Preso ha de Amphitron la forma propria. / Io ho la imagine e l'habito tolto / Di Sosia schiavo suo per maggior copia». Collenuccio 1864, p. 34.

³⁰⁸ «Ed io ancor per non far confusione/ Havero fitta una gran penna in testa, / Che meglio me discernan le persone: / Sosia non l'havera [...]». Collenuccio 1864, p. 35.

³⁰⁹ *Amph.* 287-288.

Il servo è sorpreso per la lunghezza spropositata della notte, effettivamente trattenuta da Giove in persona, e presume ironicamente che i puttanieri ne saranno molto felici in quanto avranno più tempo a disposizione per godere della prostituta pagata a caro prezzo. Questa coppia di versi corrisponde nel volgarizzamento a ben due terzine:

So. Dove son questi gioven innamorati
Che soglion sempre a questa hora dormire
Stando col capo alle mani appoggiati?
Questa notte mi par, a non mentire,
Accomodata a chi con precio caro
Havesse seco una donna a dormire³¹⁰.

Gli *scortatores* diventano ora i giovani innamorati che trascorrono le notti insonni appoggiando il capo nelle mani, tormentati dal pensiero dell'amata. L'immagine, di sapore vagamente elegiaco o lirico-cortese, contrasta con quanto Sosia dice nella terzina subito seguente, in cui invece si conserva il riferimento alla prostituta pagata a caro prezzo (*scorto conducto male*). È l'unica situazione in cui l'autore si spinge a modernizzare uno spunto plautino di difficile comprensione per collocarlo in una cornice tematica moderna.

L'altro caso in cui è rintracciabile un motivo assente nell'originale è invece invenzione *ex novo* dell'autore e non semplice modifica. La sequenza interessata è ancora una volta lo scioglimento della vicenda, in cui, come abbiamo osservato, si colloca anche l'aggiunta di cento versi sulle imprese di Ercole. Dopo aver tradotto i due versi latini della battuta di Anfitrione che anticamente chiudeva la commedia, il volgarizzatore aggiunge questo pezzo:

Am. Di tanta umanità, che l'immortale
Giove m'ha usata, contento seria
Se pur fatto m'avesse altro segnale

³¹⁰ Collenuccio 1864, p. 47.

D'amor, che usar con la mogliera mia;
Che tal domestichezza manifesta
Non mi va molto per la fantasia.
E a dir il vero non me piacque in testa
Portar l'insegna de le corne mai;
Ma pur la sorte mia dogliosa e mesta
Portarò in pace, e gli mei affanni e guai,
Ch'io non son solo eletto a tali onori
Ed ho per tutto dei compagni assai.
Ma vui presenti e cari spettatori,
Ridendo e giubilando fate segno
Se la comedia piace a' vostri cuori,
Dio ve conservi ne lo eterno regno³¹¹.

L'inserto, molto divertente, sviluppa il tema delle corna tipico della tradizione novellistica popolare. Il buon Anfitrione lamenta che avrebbe voluto che la benevolenza di Giove nei suoi confronti si fosse manifestata in altro modo, ma si dichiara comunque disposto a sopportare l'onta e il peso delle corna, visto che l'offesa giunge da così in alto e lo rende pari di molti altri illustri mariti traditi. Le corna come connotazione metaforica del tradimento, del tutto assenti nel mondo antico, rispondono naturalmente ad una sensibilità tutta moderna, e qui costituiscono una riuscita nota di colore finale a chiusura della commedia³¹². Segue poi una generica formula di congedo, anch'essa aggiunta e contenente uno dei tanti riferimenti al Dio cristiano.

Accanto a quelli discussi finora, esiste poi un altro caso di intervento dell'autore, di entità ridotta e motivato non da un bisogno di modernizzazione della cornice bensì da ragioni di carattere strutturale: l'alterazione della sequenza di fine del IV atto e inizio del V. Sebbene non così robusto come il taglio nel prologo o l'aggiunta nel finale, tale intervento è per noi importante nella ricostruzione degli usi delle formule di movimento interne al testo del nostro autore. È infatti quasi

³¹¹ Collenuccio 1864, p. 160-161.

³¹² Il passo è discusso anche in Guastella 2013, pp. 48-49.

superfluo rilevare come, lungo tutto il testo del volgarizzamento, egli tendenzialmente conservi il repertorio di espressioni codificate che già in Plauto accompagna i movimenti e le interazioni sceniche dei personaggi: la scelta si potrebbe facilmente motivare rimandando al suo conservatorismo, che generalmente lo porta a tradurre alla lettera e parola per parola l'originale latino. In altre parole, non sussiste nessun elemento a garanzia del valore "formulare" di certi stilemi già plautini, i quali potrebbero essere meramente una traduzione molto fedele dell'originale. Il pesarese infatti, che tende sempre ad evitare qualsiasi modifica al testo latino, di simili formule non ne aggiunge mai di proprie, tranne che appunto in questa circostanza.

Siamo nella parte finale della commedia, al termine della lite tra Anfitrione e Giove, alla quale ha assistito in qualità di arbitro anche Blefarione. La contesa si risolve in un nulla di fatto: Giove rientra tranquillamente in casa per assistere al parto di Alcmena e Blefarone, onde evitare problemi, si defila. Anfitrione rimane quindi in scena solo e pronuncia un lungo monologo in preda all'ira e alla disperazione, risolvendosi infine addirittura a cercare di sfondare la porta di casa:

Am. qui me Thebis alter vivit miserior? quid nunc agam,
quem omnes mortales ignorant et ludificant ut lubet.
certumst, intro rumpam in aedis: ubi quemque hominem aspexero,
si ancillam seu servom sive uxorem sive adulterum
seu patrem sive avom videbo, obruncabo in aedibus.
neque me Iuppiter neque di omnes id prohibebunt, si volent,
quin sic faciam ut constitui. pergam in aedis nunciam³¹³.

Il protagonista, evidentemente spazientito, decide di entrare dentro con la forza e aggredire fisicamente chiunque gli si pari davanti. L'ultimo verso contiene, come di consueto, una formula che descrive il movimento del personaggio (*pergam in aedis*, verbo di movimento + indicazione di luogo), un'azione che verrà però interrotta da un tuono e dall'arrivo di Bromia, come si intuisce dalla scena successiva.

³¹³ *Amph.* 1046-1052.

Nel volgarizzamento, pur partendo dalle stesse premesse, si arriva a una diversa conclusione:

Am. Che debbo far a lo atto incomportabile,
Che niuno me conosce in questa terra,
Delegiame ciascun como huomo instabile.
O per amor, o per forza o per guerra
Intendo anchor tornar a casa mia:
Romperò l'uscio s'alcun non diserra.
Trove ch'io voglia, over fantesca sia
O schiavo o qual persona io trovarò,
O fia la moglie o lo adulterio fia,
O se 'l mio padre o l'avo mi vedrò,
A quanti al mondo furon de' mei,
A tutti quanti el capo tagliarò.
E se ben Giove e tutti gli altri dei
Vi si trovasse, mai vetar potranno
Che non adimpa tutti i desir mei.
Mal per colui che m'avrà fatto inganno
Sia, che se voglia se in casa m'aspetta,
Espettato m'havrà con suo gran danno.
*Per romper l'uscio io vo per un'accetta*³¹⁴.

Il monologo è praticamente lo stesso, a parte un dettaglio fondamentale. Anfitrione infatti alla fine non cerca subito di entrare a casa, ma esce prima di scena a cercare un'accetta. A dircelo è la formula conclusiva molto generica (*Io vo per una cetta*), che contiene solo il verbo di movimento e sostituisce quella originaria plautina. L'atto IV si chiude in questo modo, a scena vuota, e, in corrispondenza dell'inizio del successivo, troviamo un altro monologo dello stesso Anfitrione, appena rientrato, anch'esso assente nel sarsinate:

³¹⁴ Collenuccio 1864, pp. 148-149.

Am. Gli è pur gran cosa ch'io non possa intrare
 In casa mia, egli è gran disonore;
 Intendo una altra volta ritornare,
 E s'io ritrovo in ca' quel traditore,
 Non potrà da mie man oggi scampare,
 E pentir lo farò di tanto errore.
 Aprite, aprite, aprite, o vui di drento,
 Se non ch'io stello l'uscio in un momento³¹⁵.

Siamo naturalmente in presenza di un monologo di entrata, in cui il personaggio motiva la propria presenza sul palco e descrive in modo formulare l'azione che si accinge a compiere. Gli ultimi due versi, contenenti l'enunciazione dell'azione di bussare alla porta compiuta da Anfitrione, consentono anche di preparare l'entrata di scena di Bromia, che in Plauto invece si verifica *ex abrupto*³¹⁶. L'intervento è messo ulteriormente in evidenza da un'alterazione di tipo metrico, dal momento che l'autore sceglie qui l'ottava in luogo della terzina in cui è strutturato tutto il resto del volgarizzamento.

Il punto è il rispetto del principio donatiano della scena vuota come *conditio sine qua non* per la chiusura di un atto, che si coniuga, come sappiamo bene, con la necessità di liberare il palco per lasciare campo libero ai musicisti e gli attori protagonisti degli intermezzi. A questo scopo il Nostro ricorre alla stessa tipologia di alterazione della sequenza finale di atto-inizio del successivo che riconosceremo propria anche dei lavori di Berardo: la scena viene prima svuotata e poi il personaggio che entra nel palcoscenico vuoto pronuncia un monologo di raccordo³¹⁷. Tra i lavori dei due volgarizzatori ferraresi c'è però una differenza quantitativa abbastanza evidente. Nell'*Amphitrione* infatti il meccanismo è produttivo in questo solo caso, mentre nei lavori di Berardo trova applicazione praticamente in ciascuna serie fine di un atto-inizio del successivo. Il motivo è che

³¹⁵ Collenuccio 1864, p. 149.

³¹⁶ In Plauto la sequenza è infatti leggermente diversa: a) Anfitrione cerca di entrare in casa propria al termine del suo monologo senza mai uscire di scena; b) il fragore di un tuono lo atterrisce lasciandolo a terra svenuto; c) entra improvvisamente in scena Bromia (mentre Anfitrione è ancora svenuto a terra) e pronuncia il suo monologo (*Amph.* 1052-1076).

³¹⁷ Cfr. *infra* III.1.3.

i primi due atti del volgarizzamento di Collenuccio, che si basano su una scansione del testo latino analoga a quella delle edizioni moderne, prevedono già lo svuotamento finale della scena, e rendono quindi superfluo l'intervento dell'autore³¹⁸.

Passiamo ora a trattare l'innovazione più significativa del volgarizzamento di Collenuccio, la quale non è, come le altre, riconducibile a una scelta precisa e voluta scelta, ma è motivata da necessità di carattere contingente. Il problema principale era costituito per il traduttore dalla consistente lacuna testuale che affligge l'importante segmento narrativo precedente lo scioglimento della commedia originale.

Il testo plautino si interrompe bruscamente nel corso dell'alterco tra Anfitrione, di rientro dal porto, e Mercurio, il quale, fingendosi ubriaco, gli impedisce come da ordine di Giove l'ingresso nella propria dimora³¹⁹. Segue un vuoto di circa trecento versi, il cui contenuto è ricostruibile solo in parte sulla base di alcuni sparuti frammenti a noi pervenuti: possiamo essere sicuri solo della presenza di un nuovo battibecco tra Anfitrione e sua moglie Alcmene e di uno scontro finale tra lo stesso Anfitrione e Giove, alla presenza in scena di Blefarone nel ruolo di arbitro³²⁰.

Naturalmente Collenuccio doveva sopperire in qualche modo a questa grave lacuna, per salvaguardare il tessuto narrativo a beneficio degli spettatori. Ed è appunto questa la finalità della lunga integrazione di suo pugno di circa settecento versi, che dalla fine dell'atto III si dispiega per buona parte del IV³²¹.

La sequenza, importantissima per lo studioso, costituisce l'unico luogo testuale in cui è possibile valutare la drammaturgia del pesarese in situazione di

³¹⁸ Differiamo invece il discorso sulla sequenza di fine III-inizio IV atto perché essa trova collocazione nell'integrazione e necessita di una trattazione separata.

³¹⁹ La lacuna si colloca subito dopo *Amph.* 1034.

³²⁰ *Amph.* Fragm. 1-19.

³²¹ Collenuccio 1864, pp. 121-146. Questa edizione però applica al testo la suddivisione in atti moderna e non quella originaria riportata dalla *princeps* del 1530, spostando quindi l'intero supplemento nell'atto IV: è l'unico caso in cui la divisione in atti tra le due edizioni non coincide e si crea uno sfasamento del genere. L'integrazione è stata studiata da una prospettiva filologica da Braun 1980, pp. 28-31, che la ritiene alla base di alcune lezioni dei *Supposita* di qualche anno successivi, e ripresa da Pittaluga 2002, pp. 161-162.

parziale autonomia rispetto al modello, e si salda molto bene con il resto della commedia da un punto di vista narrativo.

Innanzitutto, si conclude il battibecco tra Anfitrione e il suo finto servo, il quale alla fine lo caccia via in malo modo. Al malcapitato non rimane allora che fare ritorno al porto a cercare nuovamente Naucrate, cugino della moglie e compagno di viaggio, per consigliarsi con lui sul da farsi. Per la via incontra però il vero Sosia, accompagnato dal timoniere Blefarone invitato a cena da Giove. Non appena lo scorge lo aggredisce verbalmente e fisicamente, ritenendolo responsabile di avergli poco prima impedito l'accesso a casa. Dopo la zuffa e il chiarimento, arrivato grazie alla testimonianza di Blefarone, il gruppetto si reca a casa di Anfitrione per dirimere una volta per tutte la questione del presunto furto di identità. Una volta arrivati, i tre trovano ad accoglierli Giove stesso, e la contesa tra i due Anfitrioni, il vero e il falso, divampa nuovamente. Entrambi si accusano vicendevolmente di essere impostori e ladri di identità, e a risolvere questa disputa viene chiamato, in quanto persona estranea ai fatti, il povero Blefarone. Il buon timoniere, giudicando tale compito nettamente al di là delle proprie possibilità, se ne chiama subito fuori, e da qui in poi la narrazione si riallaccia all'originale plautino.

Al di là della contiguità sotto il profilo narrativo, l'integrazione è di vitale importanza soprattutto per il nostro discorso sugli aspetti scenici nel testo. L'unico esempio di intervento dell'autore in cui compaiono formule che potrebbero avere un valore "scenico" assenti nell'originale plautino è infatti, come abbiamo visto, l'alterazione della sequenza di fine III-inizio IV atto, troppo poco per permetterci di formulare ipotesi di carattere generale.

Ebbene, la densità della dizione formulare di movimento e interazione tra i personaggi in questo segmento testuale è davvero molto alta. Prendiamo ad esempio i due monologhi che sciolgono la disputa tra Mercurio (nelle vesti di Sosia) e Anfitrione, partendo da quello pronunciato da quest'ultimo:

Am. Bona spesa è che mi vada con dio
Più presto che con imbriachi impazzarme,
Che nulla guadagnar si po' per dio.

Quando ben meco ognor più penso e parme
Che certo incantamento, over malia,
Sia fatto in casa per più pena darne.
Mentre in campo son sta', la moglie mia
Dice averme in sino ieri veduto
In casa, e certo ha lei tal fantasia;
E pur oggi di campo io son venuto,
E dice esser sta' Sosia con pianti
Da un altro Sosia medesmo battuto.
E sto schiavo ribaldo poco innanzi
Mi conosceva, ma dappoi ch'è intrato
In sta inspirtata ca' mi fa tal canti.
Par che mai mi vedesse in alcun lato,
E dice non aver alcun patrone
E a questo modo io resto delegiato.
Io non so che far co sto giottone,
Se non a la mia nave ritornare
E non star più a combatter ste ragione;
E con questo pensier ivi aspettare
Sel tornasse Naucrate per ventura,
Col quale mi potrò poi consigliare,
E per qual modo o via, che sia sicura,
In casa possa intrar, che per niente
Lasciar voglio così la mia sciagura.
Né queste cose triste e inconveniente
Lasciarle sì impunite e andar così,
Che n'avria il dispiacer dentro a la mente.
Che poco onore el mi serebbe a mi
Aver di fuora conquistato gloria
E venuto a impazzir come fo qui;
E vinto li nemici con vittoria
Gagliardamente e poi in casa mia

Lasciarme inviluppar ne la memoria
Ad una femminuccia trista e ria,
Porme in dilegio e poscia calefarme
A li mei schiavi che non scian ch'io sia³²².

Il pezzo è chiaramente divisibile in due parti: una prima (terzine 1-6) in cui il personaggio fa il punto della situazione riassumendo a grandi linee l'intreccio, e una seconda (terzine 7-13) in cui elabora un piano d'azione. In entrambe le sezioni la preoccupazione più stringente sembra essere quella di garantire un ampio margine di chiarezza narrativa, anche a costo di risultare, come di fatto accade, eccessivamente didascalici. Il richiamo agli eventi appena trascorsi consente infatti di rinforzare le motivazioni alla base della condotta del personaggio, legittimando quindi le azioni che si accinge a compiere. Si tratta cioè di fornire agli spettatori una sorta di bussola per seguire l'intreccio.

C'è però anche dell'altro: ancora una volta il personaggio descrive, all'atto del suo compiersi, un movimento scenico (in questo caso un'uscita di scena) attraverso una formula (*A la mia nave ritornare*, verbo di movimento + specificazione di luogo). Anfitrione si reca dunque al porto, e in palco rimane solo Mercurio. Collenuccio sceglie di assegnargli un monologo molto simile al precedente:

Mer. Pur ho scacciato via, se veder parme,
Quel gran fastidio con affanno rio
Da l'uscio, che giurò scontento farme.
Acciò che Giove eterno, il patre mio,
Avendo già compiuto el sacrificio,
Possa posare quanto è il suo disio;
Senza disturbo far suo lieto ufficio
Con quella la qual da lui è amata
Fora di modo con dolce esercizio.
Ma voglio andarme asconder questa fiata,

³²² Collenuccio 1864, pp. 123-124.

Acciocchè sel venisse Anfitrione
Non mi pagasse con sua voglia tratta,
E per ventura, egli, con sua ragione,
Non facesse vendetta a questa via,
Che forsi perderò po' la questione.
Più presto voglio ch'el vero Sosia,
Ch'in me s'imbatta e quella pena porti;
E che quando incolpato de ciò sia,
Punito sia da lui de tanti torti³²³.

Gli ingredienti sono esattamente gli stessi, solo questa volta in ordine sparso. Mercurio, infatti, prima riepiloga i motivi per cui ha scacciato Anfitrione (terzine 1-3), poi rende note le proprie intenzioni e infine anticipa i successivi rivolgimenti dell'intreccio (terzine 4-6). Quello che a noi interessa è la presenza di un'ulteriore indicazione scenica formulare nelle parole del dio, anche in questo caso un'uscita di scena (*voglio andarme asconder*, intenzione + verbo di movimento). Alla stessa maniera di Anfitrione subito prima, anche Mercurio rientra in casa e lascia il palco.

I casi fin qui considerati sono sufficienti a sostenere che Collenuccio si serva di queste formule allo scopo di agevolare allo spettatore e al lettore una corretta decodifica dei movimenti sulla scena³²⁴.

Alla luce del nostro sforzo di ricollocazione del lavoro di Collenuccio nel contesto che gli pertiene, è ora possibile rimodulare il giudizio tendenzialmente negativo che su di esso grava sin dagli studi della storiografia positivista tardo ottocentesca. L'eccesso di conservatorismo, talvolta traboccante in pedanteria, che

³²³ Collenuccio 1864, pp. 124-125.

³²⁴ Molti altri esempi potrebbero essere portati a sostegno dell'ipotesi. Ad esempio, Anfitrione di ritorno dal porto al principio del V atto viene scorto da Sosia che ne descrive il movimento con questa formula: «**So**. [...] Ohimè! Ma non è questo il patron mio | Che vien qua da man destra? Eccol qui dritto» (deissi + verbo di movimento + specificazione di luogo), Collenuccio 1864, p. 126. Allo stesso modo Anfitrione, che prende la parola subito dopo, scorge Sosia e gli si avvicina pronunciando queste parole: «Parmi ueder da lungi per la strada, | Quel bon gargion di Sosia; per mia fede | El vo' gratar de pugni e non con spada. | De bon passo gli vo, forsi ei nol crede; | Se avrò tante parol come aveva innanti | Su a la finestra, non gli avrò mercede», Collenuccio 1864, p. 127. Come si vede, la sua battuta contiene una formula di interazione (verbo di percezione + specificazione di luogo) e una, molto semplice, di movimento (verbo di movimento).

gli è imputato, va infatti ridimensionato tenendo conto dei modi concreti di produzione e fruizione del testo. A differenza infatti degli altri volgarizzatori ferraresi, nel poco tempo messogli a disposizione da Ercole Pandolfo ha dovuto fare i conti con una lacuna testuale non di poco conto, estesa fin quasi a coprire un quinto del totale. Al netto di qualche incertezza, il suo lavoro integra con coerenza il pezzo mancante tanto in una prospettiva narratologica quanto strutturale, mostrando una notevole abilità nel padroneggiare i meccanismi che regolano il funzionamento delle commedie plautine. L'aggiunta consacrata alle imprese dell'eroe Ercole, impiantata con perizia chirurgica nella sezione finale, riesce inoltre magistralmente ad agganciare l'opera al bacino testuale e iconografico dell'encomio ducale egemone nella Ferrara coeva. La prova dell'*Amphitrione* potrà del resto dirsi superata, e gli aprirà infatti le porte di una lunga e fruttuosa collaborazione con Ercole e la corte di Ferrara, che andrà avanti ininterrottamente sino alla rappresentazione della *Vita de Iosep* del 1504, e si interromperà solo a causa della sua morte prematura occorsa nello stesso anno.

II. 3. Ercole, la commedia ‘sacra’ e il mito: la *Vita de Iosep*.

II.3.1. Il buon signore: l’Ercole-Giuseppe.

La mitologia erculea non è l’unico strumento di cui il duca di Ferrara si serve per veicolare una specifica immagine di sé. Accanto al semidio figlio di Giove e Alcmena, esiste infatti almeno un altro alter ego del signore estense, per certi versi insospettabile: il patriarca Giuseppe, figlio di Giacobbe. Le sue storie, il cui archetipo nella tradizione occidentale è in Gn. 37-50, fungono da plot per la sperimentale “commedia sacra” *La vita de Iosep* di Pandolfo Collenuccio, rappresentata in Duomo in due parti il 28 e il 31 marzo 1504³²⁵. Proprio l’opera dell’umanista è il primo esempio di ricollocazione semantica del racconto in un nuovo *frame*, secondo modalità che saranno tipiche di alcune corti italiane del Cinquecento.

Tra le più articolate sequenze narrative della Genesi, nonché più in generale dell’Antico Testamento, la vicenda di Giuseppe condensa e elabora motivi folclorici molto antichi, e conosce sin dalla tarda antichità notevole diffusione e

³²⁵ Sulla *Vita de Iosep* cfr. Varese 1957, pp. 119-123; Vecchi Calore 1980, pp. 181-182; Pittaluga 2002, pp. 155-175; Curti 2009, pp. 129-144 e Lipani 2017, pp. 277-282. Le notizie circa la rappresentazione le riferiscono i diaristi Zambotti in Pardi 1928, p. 357 e Prospero 1992, pp. 218-219.

molteplici riprese³²⁶. Al tempo di Collenuccio, ne circolavano diverse versioni, riconducibili a due macroaree tra loro interconnesse. La prima, di ambito prevalentemente anglosassone, è la cavalleresca. I due capisaldi sono entrambi poemi in Medio Inglese anonimi databili al XIII sec.: il primo, interamente dedicato a Giuseppe e Giacobbe, è intitolato *Iacob and Iosep*; il secondo è invece il noto *Cursor Mundi*³²⁷. Sia nell'uno che nell'altro lavoro, il dettato rimane relativamente fedele a quello biblico, ma muta profondamente il *background*. L'azione viene infatti traslata in un mondo analogo all'Inghilterra medievale, tra re, battute di

³²⁶ Oltre che in Gn. 37-50, la storia di Giuseppe è raccontata nella Sura XII del Corano, che la presenta come “la più bella storia” (XII: 3). Rispetto alla versione biblica, la Sura XII introduce alcune varianti: a) Giacobbe chiede esplicitamente a Giuseppe di non raccontare il sogno ai fratelli, che se ne venissero a conoscenza finirebbero sicuramente a tramare contro di lui; b) I fratelli abbandonano Giuseppe nel pozzo, i mercanti che lo porteranno in Egitto come schiavo lo trovano solo accidentalmente mentre assetati attingono all'acqua della cisterna; c) Giuseppe viene affidato alle cure della moglie di Putifarre, e si sarebbe anche lui innamorato di lei se non fosse per l'intervento di Allah; d) Giuseppe viene giudicato subito innocente quando la padrona lo accusa di aver subito violenza; e) viene aggiunto *ex novo* l'episodio in cui la moglie di Putifarre, per mettere a tacere le maldicenze sul suo comportamento, invita alcune nobildonne nella propria dimora e offre loro un coltello e delle arance. Quando queste iniziano a tagliarle, chiama Giuseppe, la cui fulgida bellezza distrae e brucia tutte le presenti, che di conseguenza si tagliuzzano le dita; f) la moglie di Putifarre si riscatta rivelando in seguito al Faraone che era lei ad aver tentato di sedurlo; g) Giuseppe si palesa subito a Beniamino, che quindi a differenza degli altri fratelli conoscerà sempre la sua identità; h) la madre di Giuseppe è ancora viva e migra in Egitto insieme a Giacobbe.

³²⁷ Lo *Iacob and Iosep* è edito modernamente da Napier 1916, il *Cursor Mundi* da Morris 1874-1893. Entrambi i testi apportano qualche cambiamento al dettato biblico: I fratelli compiono un solo viaggio in Egitto a chiedere il grano; Giacobbe perde il senno quando i fratelli gli comunicano della finta morte di Giuseppe. Il *Cursor Mundi* si spinge ancora oltre in alcuni punti: Giuseppe viene dato da Putifarre al Faraone ed è la moglie del sovrano ad innamorarsi di lui; Giacobbe comanda ai suoi figli di recarsi in Egitto dopo aver visto un cesto pieno di grano miracolosamente galleggiare nel Nilo.

caccia, cavalieri e personaggi che agiscono seguendo codici morali in tutto e per tutto assimilabili a quelli canonici degli avventurieri del ciclo bretone³²⁸.

La seconda tradizione concentra il *focus* sulla dimensione morale, e fa di Giuseppe il campione delle virtù cristiane della castità, della perseveranza e del perdono. Contraltare di questa interpretazione esemplare di Giuseppe è necessariamente la caratterizzazione accentuatamente negativa degli antagonisti, nello specifico i fratelli e soprattutto la moglie di Putifarre³²⁹. La *Vita de Iosep* di Collenuccio, che conserva questo tratto, descrive quest'ultima per bocca dello stesso Giuseppe in termini ben poco lusinghieri:

Io mi era posto nel mio albergo solo

Per riveder mei conti e mie ragione:

³²⁸ Oltre ai due già citati poemi che raccontano la storia di Giuseppe, ci sono diversi esempi di ricezione di alcuni motivi presenti nel racconto in ambito cavalleresco. A conoscere una maggiore diffusione è il *Potiphar's Wife* (K 2111 nella raccolta di Arne-Thompson). Almeno tre *lais* di fine XII-inizio XIII secolo sviluppano questo tema: il *Lanval* di Maria di Francia e gli anonimi *Graelent* e *Guingamor*. In tutti questi casi i protagonisti sono dei cavalieri marginalizzati che trovano conforto e amore presso dame provenienti da mondi sovranaturali, le quali li prendono sotto la propria protezione a condizione che non rivelino la loro identità a nessuno. In seguito, essi subiscono il tentativo di seduzione di donne sempre di condizione sociale più elevata della loro. Secondo i principi dell'amor cortese, non dovrebbero rifiutarle, ma essendo vincolati alle dame sovranaturali sono costretti a farlo e si condannano alla inevitabile vendetta delle dame terrene (anche tramite giusto processo), da cui di solito sono salvati dalle amanti sovranaturali. Per i tre *lais* cfr. Burgess 1995, pp. 68-73. Altra interessante rielaborazione dell'episodio in ambito cortese è nel *Roman de Silence* di Heldris di Cornovaglia risalente al XIII secolo, in cui la moglie del re tenta di sedurre un cavaliere che è in realtà una donna tradita da uomo, la quale per forza di cose deve sottrarsi. L'edizione di riferimento del *Roman* è a cura di Lewis Thorpe (Heldris de Cornouaille 1972). La riscrittura più complessa dell'episodio è in un altro romanzo, più tardo (seconda metà XIV secolo): il *Sir Gawain and the Green Knight*, la cui edizione più nota è Tolkien, Gordon 1929. Il garbuglio tra tentazione legittima e rispetto dell'ospitalità causa nel cavaliere protagonista un cortocircuito di sistemi di valori, dagli esiti interessanti.

³²⁹ La moglie di Putifarre non è infatti sempre un personaggio negativo. Nella tradizione orientale della storia, che ha origine dalla versione coranica in cui la donna si riscatta confessando il tentativo di seduzione, è anzi generalmente il contrario. Basti considerare il secondo libro del poema *Haft Awrang*, classico tra i maggiori in lingua persiana del XV sec. opera di Jami, intitolato *Yusuf e Zulaikha*. La donna, che ha differenza della maggioranza dei casi dei racconti occidentali ha qui un nome e un punto di vista, viene presentata come una vergine casta e virtuosa. Il suo amore per Yusuf è di origine divina, è stato instillato in lei dallo stesso Allah. Zulaikha non ha nessuna colpa, e soffre tremendamente per i costanti rifiuti di Yusuf fino a cadere in disgrazia. Ormai anziana, si convertirà all'Islam e avrà indietro come dono da Allah la giovinezza, potendo così sposare il suo Yusuf. Il libro del poema in questione non è mai stato tradotto in italiano. L'edizione più recente in lingua inglese è curata da Hakin Nuruddin Abdurrahman e David Pendlebury (Jami 2008). Un caso parzialmente analogo è *La vita di Giuseppe* di Lodovico Dolce, cantare in ottava rima pubblicato a Venezia, cfr. Dolce 1561. La versione di Dolce risente molto della lettura in chiave politica di Collenuccio, ma introduce alcune varianti tra cui una smussatura della negatività del personaggio della moglie di Putifarre, le cui tentazioni non sono da imputare al suo carattere ma hanno piuttosto origine da un elaborato piano di Satana.

ecco che me assaltò, quasi in un volo,
Questa fera impudica, e sì mi pone
Le mani addosso senza alcun risguardo
Pur per sforzar mia casta oppinione³³⁰

Esempi ne sono il Testamento di Giuseppe contenuto nel *Testament of the Twelve Patriarchs*, diffusissima traduzione duecentesca di materiale biblico apocrifo risalente al II sec. a. C. ad opera di Robert Grosseteste, e due sacre rappresentazioni fiorentine quattrocentesche, la *Rappresentazione di Josef, Jacob e de' fratelli* e la *Rappresentazione di Giuseppe figliuolo di Giacobbe*³³¹.

Una terza via è inaugurata, come si accennava, dalla *Vita de Iosep*, il dramma che certo non volontariamente suggella la stagione spettacolare erculea nonché la produzione artistica del suo autore, essendo sia Ercole che Collenuccio destinati a morire poco dopo. La sua innovativa lettura della materia affonda le radici nella riscoperta umanista di due testi, uno latino e uno greco, opera di due esegeti di origine ebraica. Si tratta del secondo libro delle *Antichità Giudaiche* di Flavio Giuseppe e del *De Josepho* di Filone di Alessandria³³². Nel solco della tradizione stoica, questi scritti ripensano la figura di Giuseppe e la intendono quale prototipo del buon politico, colui che entro i confini della *oikonomia* divina è chiamato a svolgere virtuosamente le funzioni amministrative e politiche nell'arco della sua vita. Il suo campo d'azione devia dal dominio della morale a quello civile:

hora vogliamo aggionger la quarta [virtù], civile, nella quale il medesimo [grado di esemplarità] dimostra uno delli Patriarchi, sino dal

³³⁰ Cfr. Collenuccio 1929, p. 194.

³³¹ Del *Testament of the Twelve Patriarchs* esiste una recente edizione, Charles 2007. Sulla sacra rappresentazione fiorentina cfr. Ventrone 2016. Per la *Rappresentazione di Josef, di Jacob e de' fratelli*, cfr. Newbiggin 1983, pp. 225-249, mentre per la *Rappresentazione di Giuseppe figliuolo di Giacobbe*, cfr. D'Ancona 1872, pp. 61-96.

³³² Il *De Josepho* di Filone di Alessandria circolava già a Ferrara dal 1469. Il 25 novembre di quell'anno il Duca Borso ordinò al suo fattore generale Bonvicino delle Carte a Vespasiano di Filippo Bidello a Firenze quaranta ducati d'oro che gli spettavano per avergli procurato un «Joseppo de bello Judaico». Nel 1471 il duca Ercole pagò «quinterni trenta» a fra Battista dell'ordine di San Paolo per la traduzione in volgare di uno «Josepho», quasi certamente lo stesso libro, cfr. Bertoni 1903, pp. 41-44. Il secondo libro delle *Antichità Giudaiche* circolava a Firenze già dal Quattrocento: la prima traduzione anonima in volgare a stampa fu impressa proprio nel capoluogo mediceo per i tipi di Bartolomeo de' Libri nel 1493.

*principio della sua tenera età, esser stato nobile, et commendato. Costui, che Gioseppe havea nome, essendo di età di anni dicesette, cominciò ad esser lodato, attendendo all'esercizio, et cura pastorale. La qual maniera di vita è molto conforme al governo civile della Republica: onde per mio giudizio li Poeti chiamar sogliono i Re, Pastori di popoli*³³³.

Il meccanismo allegorico che permea entrambi i trattatelli è lo stesso: ciascuna delle doti di Giuseppe, anche se apparentemente slegata dall'esercizio del governo come in questo caso la pastorizia, esprime in qualche modo la sua virtù civica. Nel contesto culturale della corte ferrarese rinascimentale, come è facile intendere, questa codificazione del personaggio è una base particolarmente feconda per una riscrittura complessiva della storia in chiave di *Speculum principis*.

Le vicende di Giuseppe offrivano a Collenuccio un altro non meno importante spunto di identificazione del patriarca con il duca. Si consideri il tessuto narrativo nel suo insieme³³⁴. L'*incipit* è il sogno premonitore del protagonista, che anticipa la sua ascesa al potere molti anni dopo e suscita l'invidia degli undici fratelli. Questi, che mal tollerano anche la predilezione del padre Giacobbe nei suoi confronti, architettano un piano per sbarazzarsene approfittando di una situazione in cui il padre è assente. Vorrebbero ucciderlo a mani nude, ma Ruben, il primogenito, li convince a desistere dal proposito iniziale e ad abbandonarlo in un pozzo, con l'intenzione di andare a liberarlo più tardi all'insaputa degli altri fratelli.

Passano però di lì dei mercanti madianiti, per cui i fratelli cambiano il piano e decidono di venderlo a loro come schiavo. Gli undici ordiscono anche un inganno ai danni di Giacobbe, al quale diranno che il suo ultimo figlio è stato sbranato dalle bestie selvatiche. La carovana dei mercanti fa quindi tappa in Egitto, dove Giuseppe viene notato e acquistato da un nobile locale, Putifarre. Il ragazzo si mostra subito capace e brillante agli occhi del suo nuovo padrone, e col tempo entra nelle sue

³³³ Si cita qui dalla diffusa traduzione in volgare cinquecentesca di Zino Canonico da Verona, stampata a Venezia nel 1574, che dà un'idea di come la storia di Giuseppe nella versione di Filone di Alessandria fosse letta in chiave di *Speculum principis*. Cfr. Filone di Alessandria 1574, cc. 4r-4v.

³³⁴ Il riferimento è la versione di Gn. 37-50, la base per la versione di Collenuccio.

grazie e viene ricompensato per i suoi servizi con il ruolo di sovrintendente dei suoi averi.

La situazione precipita però rapidamente quando la moglie di Putifarre si innamora di lui, e cerca di conquistarlo in tutti i modi. Giuseppe la rifiuta nettamente più volte, finché la donna, ferita nell'orgoglio, non arriva a fingere di aver subito violenza per screditarlo agli occhi di suo marito. Questi crede alla sua versione, e condanna il proprio fidato servitore alla prigione. Anche in questa nuova disgrazia Giuseppe riesce a rimanere saldo e provare il suo valore. Ben presto il carceriere si accorge infatti delle sue qualità e gli affida la cura degli altri prigionieri; fra loro ci sono il coppiere e il panettiere del Faraone, i quali gli confidano due sogni da cui sono tormentati. Il patriarca interpreta i sogni e profetizza la liberazione del coppiere e la condanna a morte del panettiere entro tre giorni. Gli eventi si svolgono così come aveva predetto.

Allorché, molto tempo dopo, anche il Faraone sarà tormentato da due sogni, il coppiere si ricorderà di Giuseppe, che verrà portato al suo cospetto e ne rivelerà il significato, prevedendo sette anni di abbondanza e sette di carestia da venire per il popolo egiziano. Il Faraone intuisce allora la saggezza del patriarca, lo libera dalla prigionia e lo crea viceré d'Egitto. La sua ascesa al potere è suggellata dal matrimonio con Asenat, nella maggior parte delle fonti la figlia di Putifarre.

Trascorre qualche anno e la carestia arriva anche nelle terre di Canaan, spingendo Giacobbe ad inviare i fratelli in Egitto in cerca di grano. Giuseppe, che li riconosce ma non è da loro riconosciuto, li sottopone ad una prova di valore per capire se in loro è avvenuto un cambiamento. Fa in modo che Beniamino, il fratello più giovane nato dopo la sua vendita come schiavo, venga accusato di tradimento in modo da osservare la loro reazione. Gli undici fratelli questa volta si prodigano per salvarlo espiano così l'antica offesa, al che Giuseppe si commuove e rivela la sua vera identità. È il preludio allo scioglimento finale: la migrazione in Egitto di Giacobbe e del suo popolo e il ritrovamento tra padre e figlio.

L'archetipo narrativo non è dissimile dal mito di Ercole. Anche in questo caso il protagonista è un eroe esiliato, che, partendo dal nulla, riesce a guadagnarsi il favore del popolo e dei potenti solo attraverso le proprie capacità, e quindi a conquistarsi la posizione di comando che gli compete. Le considerazioni di

Giovanni Sabadino Degli Arienti a proposito del duca Ercole e del legame encomiastico con l'eroe omonimo sono interessanti da mettere a confronto con il breve argomento della *Vita de Iosep* di Collenuccio:

<p>Di che Hercule antiquo se vendicò felicità e gloria grandissima: intanto che per le sue virtù fue fincto essere uno Dio et in cielo transferito e de homo mortale facto idio. [4r] Così se può dire de tua Excellentia, che nel parthenopeo regno presso la Maietà de Alphonso de Aragonia Magnanimo Re fue in tenera etate insieme col suo carissimo fratello Sigismondo mandata ad provare quanto sapea di sale el pane altrui benchè fusse regale: che altro pane non convenia però ala serenità del tuo sangue. Là donde probasti li alieni costumi e gesti e la conversatione de li homini forti et eccellenti: e provasti quanto è duro calle vestirsi de l'habito de la patientia. Di che tua celsitudine diventata e facta grande in ogni virtù regale e senza timore e periculo d'arme e non temendo affanno, fatiche de caldo, de freddo lazzi, [de] neve e de pioggia hai el paterno stato conseguito. [...] [4v] Concludendo dunque dire possiamo che non solum meritamente il nome</p>	<p>Ioseph nobil, dal suo nascimento Giovine, bello, casto, e costumato De la sua patria per invidia è spento. Preso e vivo è sepolto, e poi cavato, Venduto dai fratelli in servitute, e poi per innocentia incarcerato. Ma perché sua speranza e sua virtute Lui e suo padre sempre a Dio voltonno Hebbe nel fine honor, gratia e salute³³⁶.</p>
--	---

³³⁶ Cfr. Collenuccio 1929, p. 146.

de Hercule possedi, ma quello per tua virtù è facto più illustre e più excelso in amplitudine de la diva fama estense honoreficientia del christiano nome ³³⁵ .	
---	--

Semberebbero due versioni della stessa storia di un nobile eroe ingiustamente allontanato che, con la virtù e il sudore della fronte, si guadagna, da *outsider*, il potere politico³³⁷. La politicizzazione di Giuseppe, insieme alle evidenti analogie tra le sue peripezie e quelle su cui si costruisce l'identità propagandistica del duca Ercole, condensata nel passo di Sabadino con notevole efficacia, costituiscono ottimi presupposti per la definizione di un *alter ducis*. È proprio questo il fulcro dell'operazione di Collenuccio, che si serve dello stesso meccanismo di proiezione mitica in azione nei suoi *Apologi* o nell'*Amphitrione* per scolpire un nuovo *eidolon* del signore estense, perfettamente corrispondente su un piano religioso al profano eroe semidivino figlio di Giove. Il successo dell'esperimento dell'umanista si misura nell'apprezzamento dei contemporanei e nelle ben sette ristampe del testo nel corso del solo Cinquecento, ma non solo. Il solco che il Giuseppe di Collenuccio imprime nella cultura rinascimentale italiano è infatti ben più profondo, e negli anni successivi la sua eco risuona sempre nei testi e nei manufatti ispirati al patriarca.

Il caso più eclatante è il ciclo di venti monumentali arazzi commissionati dal Granduca di Toscana Cosimo I per la decorazione della Sala dei Duecento a partire dal 1545³³⁸. Indubbiamente ispirati al *De Josepho* di Filone di Alessandria, essi ripercorrono le vicissitudini di Giuseppe dal primo sogno dei manipoli alla sepoltura di Giacobbe che chiude la sequenza narrativa nella Genesi. La commissione del Granduca si proponeva di plasmare una nuova mitologia medicea,

³³⁵ Cfr. Gundersheimer 1972, pp. 31-32.

³³⁷ Sulla diffusione della storia del patriarca veterotestamentario a Ferrara cfr. anche Seragnoli 2003, pp. 23-58.

³³⁸ Il ciclo di arazzi, sottoposti di recente a uno straordinario lavoro di restauro, è descritto e analizzato in Innocenti, Bacci 2013 e Godart 2015.

che istituzionalizzasse il passaggio definitivo da repubblica a principato e il ruolo salvifico di Cosimo, legittimo erede di Lorenzo e restauratore dell'età aurea. La scelta del tema risponde a questo scopo, e va da sé che il patriarca rappresenta ancora una volta l'emblema del buon politico. Le analogie con l'operazione propagandistica di Ercole d'Este portata a compimento da Collenuccio sono notevoli. Anche Cosimo, infatti, cerca di costruire un'immagine di sé che rientri nello schema dell'*outsider* al potere solo grazie alle sue straordinarie capacità di cadetto che era riuscito, appena diciassettenne e contro ogni previsione, a concentrare il potere nelle proprie mani, esautorando il Consiglio dei Quarantotto.

Un riferimento alla sua origine è già incluso nel primo dei venti arazzi, *Il sogno dei manipoli*, tessuto da Nicolas Karcher e disegnato dal Bronzino (fig. 1). Sulla sinistra Giuseppe, seminudo e in contemplazione estatica del proprio sogno premonitore, posa il braccio destro su un ramo estinto, alludendo all'impresa cosimiana. Sin dall'inizio, dunque, la sovrapposibilità tra il Granduca e Giuseppe è totale, secondo una modalità assimilabile a quella riscontrata alla corte ferrarese di Ercole.

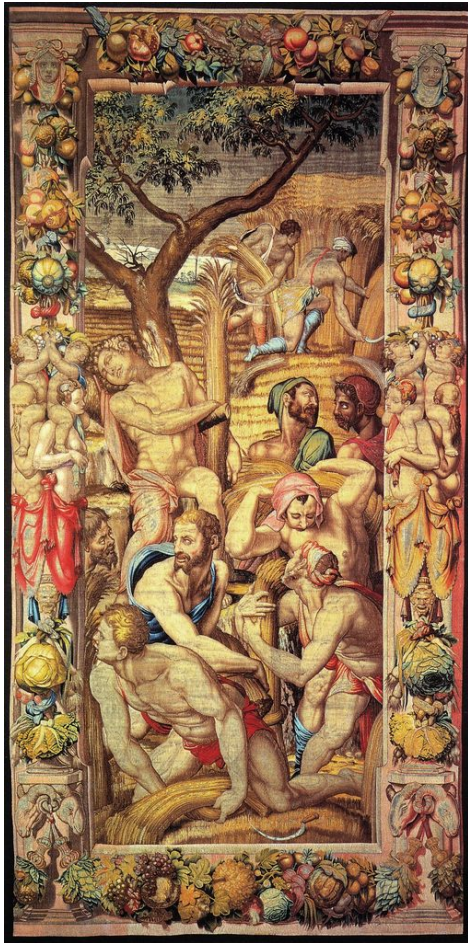


Fig. 1: *Il sogno dei manipoli*, arazzo. Eseguito da Nicolas Karcher su disegni preparatori ad opera del Bronzino.

L'identificazione si concretizza visivamente nell'arazzo più importante della serie, *Giuseppe in prigione e il banchetto del Faraone*, il primo ad essere realizzato nel 1546 da Jan Rost sempre su cartone di Bronzino (fig. 2). Giuseppe è confinato in secondo piano, iscritto in un arco situato in alto a sinistra nella composizione, ritratto mentre interpreta i sogni dei due servitori del faraone (il coppiere e il panettiere). Sotto di lui, il faraone e i suoi cortigiani banchettano gioiosamente. Tra i commensali si riconoscono Giambattista Gelli e Pier Francesco Giambullari, gli architetti della mitologia cosmiana e presumibilmente del programma iconografico dei venti panni, Morgante, il nano di corte, Eleonora di Toledo, e soprattutto Cosimo nelle vesti del Faraone. L'ambientazione e i costumi rimandano direttamente alla Firenze coeva, la figura del Faraone-Cosimo, in basso a destra, rispecchia simmetricamente quella di Giuseppe nell'angolo opposto. *Trait*

d'union delle due scene è il coppiere, che idiosincraticamente è rappresentato prima in atto di discutere il proprio sogno ricorrente con Giuseppe, e poi, a seguito della sua liberazione, di servire il Faraone-Cosimo. Il grado di contaminazione linguistica tra i registri sacro e profano è molto elevato, con molteplici riferimenti alla mitologia classica: Giuseppe è munito di una chiave, attributo del dio Giano, come lui in grado di guardare al passato e di prevedere il futuro; Morgante offre una mela a Eleonora, allusione alla mela d'oro di Afrodite; Apollo, munito di lira, emblema dell'armonia nuziale e delle arti, siede tra i coniugi illustri.

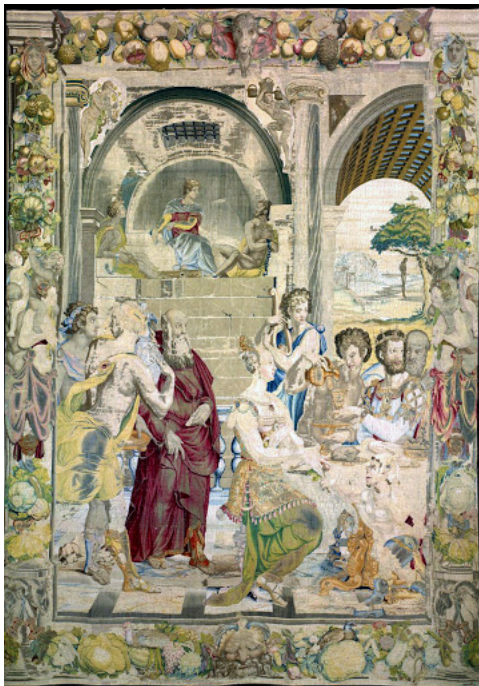


Fig. 2: *Giuseppe in prigione e il banchetto del Faraone*, arazzo. Eseguito da Jan Rost su disegni preparatori ad opera del Bronzino.

È lo stesso *modus operandi* di Pandolfo Collenuccio, che nello scheletro della neonata commedia classicheggiante erculea incastra l'argomento veterotestamentario, obbedendo alla stessa logica encomiastica. Allo stesso modo dell'osservatore dell'affresco, immediatamente messo in grado di assimilare i ritratti di Cosimo e di Giuseppe in virtù del gioco di rimandi ideato dal Bronzino, lo spettatore della *Vita di Giuseppe* facilmente identificava il patriarca sul palcoscenico con il duca Ercole affacciato da un tribunale appositamente eretto sul lato del pulpito, spettacolo nello spettacolo. Del resto, l'impianto simbolico è

familiare per i ferraresi, che a quell'altezza cronologica avevano già a più riprese visto due Ercoli, l'estense e l'eroe mitico, fondersi in uno stesso palco³³⁹.

³³⁹ Cfr. *supra* II.2.

II.3.2. La *Vita de Iosep figliolo de Iacob*.

Rilevata la portata ideologica della *Vita de Iosef figliolo de Iacob* di Pandolfo Collenuccio, la quale è raffinata espressione del filone encomiastico-propagandistico caratteristico dell'intera produzione dell'umanista e, più in generale, della gran parte delle manifestazioni artistiche nell'età di Ercole I, consideriamo adesso il dramma in relazione alla cultura spettacolare coeva. Andato in scena per la prima volta nel duomo di Ferrara in due giornate nella quaresima del 1504, come già accennato, costituisce un bizzarro esperimento spettacolare. Elisa Curti lo definisce addirittura un «*monstrum* spettacolare di materia religiosa» o ancora una «sfida per il moderno lettore che [...] prova un senso di meraviglia, se non di sgomento, all'idea che possa essere stata non solo rappresentata, ma [...] più volte riproposta al pubblico con successo, tra Ferrara e Venezia». Insomma, non soltanto un prodotto artistico del tutto estraneo alla sensibilità del moderno lettore, il che non sorprende più di tanto, ma anche unico nel suo genere rispetto al panorama proto-drammaturgico circostante³⁴⁰.

Già un primo sguardo superficiale al suo assetto strutturale è sufficiente a rilevarne il carattere profondamente sperimentale. Si tratta infatti dell'unico caso a noi noto di dramma religioso di argomento veterotestamentario in terzine suddiviso in cinque atti.

Lo spettacolo religioso erculeo, studiato in tempi recenti da Giuseppe Lipani, è caratterizzato innanzitutto da una forte componente para-liturgica di perfetta integrazione con il rito vero e proprio³⁴¹. L'esempio più evidente, e anche quello più frequentemente andato in scena, è la *Passione*, sempre parte integrante delle celebrazioni per il triduo pasquale cui partecipava l'intera cittadinanza³⁴². Il testo recitato all'interno di queste rappresentazioni non ci è pervenuto direttamente,

³⁴⁰ Cfr. Pieri 2012, p. 117 e Curti 2009, p. 129. Inizialmente prevista in tre giornate, la *Vita de Iosep* andò in scena il 28 e il 31 marzo 1504. Le notizie circa la rappresentazione le riferiscono i diaristi Zambotti (in Pardi 1928, p. 357) e Prosperi (Prosperi 1992, pp. 218-219). Sulla *Vita de Iosep* cfr. Varese 1957, pp. 119-123; Vecchi Calore 1980, pp. 181-182; Pittaluga 2002, pp. 155-175; Curti 2009, pp. 129-144 e Lipani 2017, pp. 277-282.

³⁴¹ Cfr. Lipani 2017, pp. 208-214. Prima di lui sugli spettacoli sacri erculei ha scritto anche Costola 1995.

³⁴² Abbiamo notizia almeno di tre messe in scena della *Passione*, risalenti al 1481, 1489 e 1503 e allestite rispettivamente nella cappella ducale, in piazza e nel duomo. Le ultime due in particolare furono fortemente influenzate dal punto di vista della costruzione scenica dalle prime esperienze coeve di spettacoli classici. Cfr. Lipani 2017, pp. 239-250 e pp. 270-276.

ma dobbiamo immaginarlo in larga parte costituito dalla ripresa di intere porzioni del rito latino, intervallate da alcuni segmenti volgari narrativi o dialogici. La strutturazione dello spazio era quella tipica del teatro religioso medievale, che prevede i *loci deputati* plurimi, ognuno pensato per ospitare un episodio dell'intreccio. L'allestimento scenico invece era soggetto a numerose mutazioni nel corso del tempo, anche sulla scorta delle contemporanee messinscena di commedie classiche nel comune bacino della sperimentazione scenica erculea³⁴³.

Riconducibili proprio come le commedie a una committenza ducale, le rappresentazioni sacre appaiono deputate a costruire, nella strategia di Ercole, l'immagine di principe pio e devoto, Christomimetes, guida temporale e spirituale del proprio popolo³⁴⁴.

Rispetto alla tipologia delle *Passioni*, che pure ne costituiscono il naturale retroterra, la *Vita de Iosep* si rivela essere tutta un'altra cosa. La prima differenza fondamentale è lo svincolamento dalla liturgia. È evidente che le vicende di Giuseppe, argomento del dramma messo in scena in occasione del penultimo giovedì di quaresima e della successiva Domenica delle Palme, non avevano nulla a che fare con le celebrazioni rituali, come ci conferma inoltre l'assenza degli inserti liturgici latini consueti in questi spettacoli.

Che una rappresentazione sacra si producesse in modo autonomo a prescindere da un'occasione liturgica a Ferrara non era una novità assoluta: conosciamo almeno un paio di precedenti, per quanto si tratti di casi particolari e isolati³⁴⁵. La scelta dell'argomento neotestamentario è invece innovazione di Collenuccio.

In un contesto spettacolare che, come abbiamo detto, si definisce in primo luogo come para-liturgico, una scelta del genere assume un rilievo molto notevole.

³⁴³ Di questa circolarità materiale si occupa nello specifico Lipani 2017, pp. 197-206. Sull'evoluzione storica della scena ferrarese negli anni di Ercole il riferimento rimane Povoledo 1974, pp. 115-138, e Zorzi 1977, pp. 5-59.

³⁴⁴ Cfr. Lipani 2017, pp. 257-262. Il processo di accentramento ducale della spettacolarità sacra e profana avviato da Ercole è graduale e si consuma definitivamente nei primi anni Ottanta del Quattrocento. Ancora negli anni precedenti si registrano infatti episodi di spettacoli sacri allestiti dalla città e non dalla corte, il più celebre dei quali è la *Leggenda di San Giacomo* del 1776, su cui cfr. *ibidem*, pp. 215-225.

³⁴⁵ Ci riferiamo all'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei Magi* andati in scena durante la quaresima del 1503, sui quali cfr. Lipani 2017, pp. 268-275. Non è chiaro se questi due spettacoli, svincolati dalla liturgia quaresimale ma pur sempre drammatizzazioni di momenti liturgici, fossero dotati di inserti rituali latini.

L'autore non intendeva proporre un'azione drammaturgica a complemento della liturgia, ma una creazione completamente nuova³⁴⁶.

Innovativa è anche la presentazione scenica della *Vita de Iacob*, che riutilizzava materiali circolanti da tempo negli spettacoli erculei. In scena comparivano due monticelli tradizionali, sul modello di quello utilizzato per la prima volta già nella *Passione* del 1481; una cisterna e uno scanno, gli unici oggetti scenici nuovi richiesti dall'intreccio; l'ingegno del paradiso, divenuto ormai tradizionale nella scena erculea sin dai primi spettacoli classici; e infine i «caxamenti facti de asse dipinti in modo de castelle», cioè il modulo scenografico della «città ferrarese»³⁴⁷, che fece la sua apparizione sin dal primo ciclo dei volgarizzamenti plautini del 1486-87 e venne poi adattato anche agli spettacoli religiosi³⁴⁸. Se il materiale scenico è quello tradizionale, la novità sta nel modo in cui viene adoperato: la scena non si presenta più divisa in loci deputati plurimi, bensì strutturata come un continuum unitario e permeabile, in corrispondenza con l'organicità del disegno complessivo dell'intreccio³⁴⁹.

Anche il contesto fruitivo presenta differenze macroscopiche rispetto alle consuetudini del dramma sacro come momento devozionale collettivo. Da una lettera di Bernardino Prosperi a Isabella sappiamo che la messa in scena «fo tutta piatosa et cum silentio fu recitata benissimo, perché hanno reportato li modi che

³⁴⁶ In questa direzione a nostro parere va anche l'assenza di elementi devoti che nota Curti 2009, p. 140.

³⁴⁷ Sulla città ferrarese cfr. Povoledo 1969, pp. 357-371; Zorzi 1977, pp. 5-59 e Cruciani, Faletti, Ruffini 1994, pp. 131-217.

³⁴⁸ La ricostruzione scenica della *Vita de Iosep* è naturalmente basata sul testo e sulle scarse notizie dei cronisti. La presenza dei due monticelli, nella finzione Sichem e Dottain, è deducibile dal dialogo tra Giuseppe e Hiras, cfr. Collenuccio 1929, p. 158; la cisterna viene menzionata esplicitamente da Gad, uno dei fratelli di Giuseppe, cfr. Collenuccio 1929, p. 160; lo scanno è quello su cui siedono prima il Faraone poi Giuseppe in qualità di prefetto, menzionato prima dal Faraone stesso come «questo mio trono» e poi da un Peregrino come «un tribunal», cfr. Collenuccio 1929, p. 212 e 228. Dei «caxamenti facti de asse dipinti in modo de castelle», cioè il modulo della città ferrarese, riferisce Zambotti (in Pardi 1928, p. 357). La presenza dell'ingegno del Paradiso la ricaviamo dalle parole di Bernardino Prosperi in una lettera ad Isabella (Prosperi, 1992, p. 219). Nel testo troviamo traccia di quattro «caxamenti», cioè la casa di Giacobbe, il palazzo di Putifarre, il carcere e il palazzo di Giuseppe prefetto, menzionati in Collenuccio 1929, p. 150 (casa di Giacobbe), 190 (palazzo di Putifarre), 198 (carcere), 212 e 228 (scanno), 246 (palazzo di Ioseph).

³⁴⁹ Questo è evidente principalmente quando un personaggio nella stessa sequenza passa in scioltezza da un luogo a un altro della finzione rimanendo in scena: ad esempio Giuseppe parte alla ricerca dei fratelli, attraversa prima Sichem e poi Dottain, viene gettato nella cisterna per poi essere subito ripreso e venduto ai mercanti madianiti. Cfr. Collenuccio 1929, pp. 157-165.

impararono a Mantova, de non lassare entrare ogni poltrone»³⁵⁰. In poche parole, venne interdetto l'accesso al popolo minuto. Volendo prestare fede alle parole di Bernardino, siamo portati a credere che gli unici ad avere avuto la possibilità di assistere allo spettacolo siano stati i membri della corte, in un'operazione che non è più momento di devozione che coinvolge l'intera cittadinanza, ma si rivolge esclusivamente ad un pubblico scelto. La committenza ducale e l'intento celebrativo permangono, ma richiedono certamente un'altra lettura³⁵¹.

Servono allora nuove coordinate interpretative, da rintracciare a nostro parere nel confronto con l'*Amphitrione*. Anche il dramma religioso di Collenuccio si presenta a ben vedere come "commedia" nel senso che allora si attribuiva al termine, e cioè essenzialmente un componimento in forma dialogica con finalità didascaliche caratterizzato da un esordio infelice e da uno scioglimento felice³⁵². Inquadrata in questa ottica, la *Vita de Iosep* rivela una profonda affinità progettuale e numerose analogie con il volgarizzamento plautino di qualche anno prima, ognuna delle quali merita di essere passata in rassegna.

Innanzitutto, il pubblico: come abbiamo già osservato, in entrambi i casi esso coincide primariamente con l'insieme dei membri della corte estense³⁵³.

Dal punto di vista dell'impianto strutturale del testo, entrambi i componimenti condividono la divisione in atti (cinque), la terza rima e la rigida applicazione del principio della terzina come lunghezza minima di una battuta³⁵⁴. Questo principio, come abbiamo detto, nel caso dell'*Amphitrione* aveva comportato una triplicazione dei versi plautini originali, dilatando notevolmente i tempi comici e sacrificando la vivacità di molti dei dialoghi plautini. Caratteristiche analoghe presenta la *Vita de Iosep*, che a questo assetto appesantito aggiunge un tono etico-moraleggiante alto, tale da determinare in non pochi casi lunghe serie di monologhi giustapposti, con l'effetto di congelare più volte lo sviluppo della vicenda³⁵⁵.

³⁵⁰ Lo riporta Bernardino Prosperi in una lettera ad Isabella in riferimento alla prima giornata di rappresentazione, cioè il 28 marzo 1504 (Prosperi 1992, p. 218).

³⁵¹ La committenza ducale è confermata sempre dalle parole di Prosperi a Isabella: «Heri il Signore fece fare parte de la Historia de Joseph [...]» (Prosperi 1992, p. 218).

³⁵² Sul significato del termine commedia nel tardo medioevo e all'inizio del rinascimento rimandiamo nuovamente a Guastella 2007, pp. 71-82 e Vescovo 2014.

³⁵³ L'*Amphitrione* del 1491 si rappresentava infatti nel cortile nuovo di palazzo estense, un ambiente interno alla corte, mentre la *Vita de Iosep* come si è detto non era accessibile al popolo minuto.

³⁵⁴ Sulla terzina e in generale sui metri dei volgarizzamenti plautini ferraresi cfr. Guastella 2018.

³⁵⁵ Cfr. Curti 2009, pp. 142-143.

L'intento didascalico, esplicito sin dal prologo e di centralità indiscutibile, acquista pertanto un rilievo totalizzante, che distanzia nettamente quest'opera dai principi della scrittura comica moderna³⁵⁶.

Un'ultima analogia con l'*Amphitrione* è costituita dal mantenimento dell'unitarietà della scena e dell'intreccio. Si tratta di una scelta, come detto, molto innovativa in ambito religioso, in cui ancora il modello dominante era quello diegetico e dei loci deputati plurimi che ospitavano ognuno un episodio singolo. Le modalità di fruizione dello spettacolo, anche se le due rappresentazioni non ebbero luogo nella stessa sede, sono anch'esse molto simili: si tratta in entrambi i casi di messe in scena molto lunghe, divise in più atti e che richiedono diverse ore di rappresentazione. L'unica differenza di rilievo a questo proposito è l'assenza sulla scena sacra dei corposi intermezzi caratterizzanti gli spettacoli classici³⁵⁷. Ma una tale mancanza è facilmente riconducibile alla sobrietà che il contesto quaresimale e il luogo sacro in cui si svolse la messa in scena imponevano.

In quanto pienamente inserite all'interno del circuito spettacolare erculeo, tutte e due le commedie hanno ovviamente in comune anche l'intento celebrativo. È un aspetto che in entrambi i casi viene espresso in modo indiretto: nell'*Amphitrione* come sappiamo attraverso il parallelo tra il duca Ercole e l'eroe omonimo, del quale Collenuccio significativamente, nel finale della commedia, esalta le imprese; nella *Vita de Iosep* attraverso l'identificazione delle vicende di Giuseppe con quelle del duca stesso, pure lui fratello inizialmente allontanato dalla patria ma destinato a farvi ritorno trionfalmente grazie alla sua virtù³⁵⁸.

Altro aspetto che avvicina la *Vita de Iosep* all'*Amphitrione*, al livello della presentazione del testo a noi tradito, è l'assenza dell'apparato para-testuale costituito dalle didascalie, quasi sempre presenti nella drammaturgia religiosa coeva, e la corrispondente presenza di un codice formulare interno al testo, attorno

³⁵⁶ Tutta la prima parte del prologo è infatti impiegata proprio allo scopo di rendere esplicita la chiave di lettura didascalica. Cfr. Collenuccio 1929, p. 145.

³⁵⁷ L'informazione è contenuta nella lettera di Bernardino Prosperi a Isabella: «Altro intermezzo non gli è stato, se non una musica de organeto cum flauti, assai gentile» (Prosperi 1992, p. 218). Sull'accompagnamento musicale ci informa anche Zambotti, che parla del coinvolgimento dei cantori ducali almeno nella scena dell'apertura del cielo tramite dell'ingegno del Paradiso (cfr. Pardi 1928, p. 357). Sugli intermezzi nella Ferrara erculea cfr. Lipani 2014.

³⁵⁸ Per la parte finale dell'*Amphitrione*, cfr. Collenuccio 1864, pp. 157-160. Per quanto riguarda la storia di Giuseppe, cfr. *infra* II.3.2.

al quale si organizzano alcuni importanti aspetti drammaturgici della rappresentazione.

Procediamo adesso analiticamente a osservare caso per caso che tipo di informazioni relative alla dinamica scenica si possono ricavare dal testo della *Vita de Iosep*. A questo proposito abbiamo ritenuto utile servirci come base comparativa delle due sacre rappresentazioni fiorentine anonime che hanno lo stesso tema del dramma di Collenuccio, e cioè la *Rappresentazione di Josef, di Jacob e de' fratelli*, composta grosso modo intorno al 1470, e la *Rappresentazione di Giuseppe figliuolo di Giacobbe*, edita verso il 1490, le quali presentano, come da tradizione, un impianto di didascalie contenente indicazioni anche di tipo scenico³⁵⁹. La prima delle due, forse attribuibile ad Antonia Pulci, ci è stata trasmessa unicamente dal codice Riccardiano 2816, redatto in prossimità del 1470³⁶⁰. La seconda conobbe invece notevolissima popolarità: inclusa nella celebre *Prima raccolta* del Miscomini risalente al 1490, fu edita almeno altre trentadue volte fino al 1782.

La penetrazione del modello della sacra rappresentazione fiorentina di argomento veterotestamentario a Ferrara è del resto indubbia e interessa molteplici piani linguistici. Nell'ottobre 1503 Girolamo Berardo priore di Nonantola inviò al duca Ercole un *corpus* testuale di sacre rappresentazioni provenienti da Firenze, accompagnate da una missiva in cui ne sottolineava la diversità, soprattutto in termini di devozione, rispetto alla coeva esperienza spettacolare religiosa del capoluogo estense³⁶¹. Maestri apparatori del calibro di Giovanni Bianchini detto il Trullo o Domenico de Paris, nonché pittori e artisti di ogni sorta quali Fino Marsigli o il Pochettino, tutti in precedenza attivi nel *milieu* dello spettacolo sacro fiorentino, furono largamente impiegati a vario titolo nell'allestimento delle rappresentazioni

³⁵⁹ Sulla sacra rappresentazione fiorentina il riferimento è Ventrone 2016, cui rimandiamo per la relativa discussione della bibliografia. Per la *Rappresentazione di Josef, di Jacob e de' fratelli*, cfr. Newbigin 1983, pp. 225-249, mentre per la *Rappresentazione di Giuseppe figliuolo di Giacobbe*, cfr. D'Ancona 1872, pp. 61-96.

³⁶⁰ Sulla questione dell'attribuzione alla Pulci si veda Weaver 2002, pp. 3-19.

³⁶¹ «Et avendo io viste [...] certe Representatione a stampa, le quale si soleno recitare a Fiorenza, lo ho persuaso a mandare a Quella [...] non perché quella impari da' fiorentini de ordinare et fare Representatione, ma più presto a ciò che Quella veda quanta differentia è da le cose di V.S. a le loro, li quali tra le cose devote mischiano buffonerie, come in quelle vederà Vostra Excellentia». La lettera è pubblicata in D'Ancona 1891, p. 301, e discussa in Ventrone 1993, pp. 5-6, e Curti 2009, pp. 137-138.

sacre e profane patrocinate da Ercole³⁶². Lo stesso Collenuccio, nell'esercizio delle sue funzioni connesse con il ruolo di podestà di Firenze nel 1490, con tutta probabilità ebbe modo di assistere in prima persona alla messa in scena di alcune sacre rappresentazioni³⁶³. Il motivo per cui abbiamo scelto proprio questi testi all'interno del vasto repertorio dello spettacolo sacro fiorentino è che, sulla base di un intreccio nelle sue grandi linee condiviso con la "commedia" sacra di Collenuccio, essi permettono di far risaltare bene le differenze strutturali su cui vogliamo concentrarci.

Iniziamo dalla *Rappresentazione di Josef, Jacob e i fratelli*, e in particolare dall'episodio dei sogni del Faraone. Due anni dopo l'ordine di liberazione del coppiere e la condanna a morte del panettiere, appena andati in scena, il Faraone chiama a raccolta i Savi per interpretare il significato dei sogni che lo affliggono. Tra i due segmenti narrativi intercorre questa didascalia:

*Dipoi a due anni, vide Faraone in sogno certe cose per le quali manda Corrieri per tutti e sua Savi ed Indovini dicendo*³⁶⁴.

Questo piccolo segmento para-testuale sviluppa intere sequenze narrative di fondamentale importanza per la comprensione dello svolgimento dell'episodio. Come abbiamo osservato nella parte introduttiva del nostro lavoro, è molto problematico cercare di individuare la provenienza di segmenti di questo tipo. Potrebbe trattarsi di una porzione di un eventuale schema preparatorio o "pre-plot", qui conservata perché contenente informazioni utili al lettore non esperibili dalle sole battute dei personaggi, così come potrebbe essere il residuo di qualcosa che in una qualche forma è andato in scena allo scopo di informare gli spettatori del salto temporale, ma naturalmente i dati in nostro possesso sono insufficienti a determinarlo. Di sicuro il carattere consuntivo e destinato alla lettura di questi testi porta a escludere che si tratti di un'indicazione direttamente rivolta agli attori.

Sia come sia, siamo in presenza di una contestualizzazione molto lapidaria e non affidata alle battute del testo. Vediamone un altro esempio, mantenendoci sempre all'interno dello stesso componimento:

³⁶² I legami tra la tradizione fiorentina e lo spettacolo ferrarese sono discussi in Lipani 2017, pp. 260-262.

³⁶³ Sulla conoscenza da parte di Collenuccio delle sacre rappresentazioni fiorentine cfr. anche Curti 2009, pp. 137-140.

³⁶⁴ Newbiggin 1983, p. 234.

*Passati sette anni della abbondanza, provveduto alla vettuvaglia, venne el tempo della carestia e, oltre all'Egitto, quasi per tutto el mondo, e vedendo Jacob che gli alimenti si vendeano in Egitto, disse a' dieci suoi Figliuoli, Fratelli d'Josef, in questo modo*³⁶⁵.

In questo passaggio si colma una lacuna temporale di ben sette anni, e il passaggio dalla scena precedente, con un passaggio molto brusco fra le due scene consecutive in cui Giuseppe viene creato prefetto in Egitto, e si mostra il dialogo tra Giacobbe e i suoi figli a Canaan. È esattamente la stessa soluzione di prima, e anche qui è impossibile capirne la provenienza.

Spostiamoci ora nell'altra sacra rappresentazione fiorentina sulle vicende di Giuseppe, cioè la *Rappresentazione di Giuseppe figliuolo di Giacobbe*. Qui i salti spazio-temporali vengono segnalati attraverso sequenze para-testuali ancora più sbrigative di quelli della rappresentazione sorella, e che addirittura in diversi casi non lasciano alcuna traccia. Prendiamo come esempio l'episodio del tentativo di seduzione di Giuseppe perpetrato da Beronica, moglie del duca Putifarre³⁶⁶. Nella scena precedente, ambientata a Canaan, i suoi fratelli avevano appena riportato a Giacobbe la notizia falsa della sua morte. In mezzo troviamo questa didascalia:

*Torna la istoria alla moglie del duca, com'ella richiese Joseph di cose inoneste, e dice cosi*³⁶⁷.

A differenza dei casi che abbiamo visto in precedenza, qui non viene fornita alcuna coordinata spazio-temporale, ma ci si limita a dare semplicemente conto dello stacco. Formulata in questi termini, la didascalia non è ovviamente di alcuna utilità per gli spettatori, ai quali non fornisce alcuna indicazione utile. Essa è quindi certamente rivolta al lettore, a cui arriva attraverso percorsi logici e di mercato difficili da ricostruire.

Ma se queste indicazioni appaiono chiaramente finalizzate a rendere comprensibile l'evoluzione della vicenda sulla pagina scritta, in che modo

³⁶⁵ Newbiggin 1983, p. 238.

³⁶⁶ Nella *Vita de Iosep* e anche nella *Rappresentazione di Josef, Jacob e i fratelli* è presente una scena intermedia che qui manca, cioè quella in cui i mercanti vendono Giuseppe a Putifarre. Cfr. Collenuccio 1929, pp. 186-189 e Newbiggin 1983, p. 230.

³⁶⁷ D'Ancona 1872, p. 71.

possiamo immaginare che lo spettatore ricavasse le informazioni necessarie quanto meno a seguire la storia nel suo insieme? Una possibilità è la presenza di un *didaskalos* che tenesse insieme le fila della mimesi magari recitando alcuni pezzi di raccordo non dissimili per lo meno nel contenuto da quelli delle nostre didascalie. Un'altra eventuale spiegazione è che in spettacoli come questi, organizzati in più episodi giustapposti su tematiche che attingevano più o meno sempre alle stesse fonti ben note agli spettatori, non fosse così importante ricordare tutti i passaggi dell'intreccio. Bisogna infatti tenere presente che l'idea di spettacolo unitario, di derivazione classica e destinata a divenire caratteristica del teatro moderno, non si applica a queste tipologie di rappresentazioni, le cui ambientazioni appaiono ancora molto frammentate nel tempo e nello spazio. Per questa ragione è perfettamente plausibile che gli elementi di raccordo non fossero così importanti nell'orizzonte di attesa del pubblico che assisteva a questi spettacoli³⁶⁸. Forse era sufficiente il riassunto dell'argomento nel prologo, elemento non a caso quasi sempre presente nelle sacre rappresentazioni, a fissare per gli spettatori i momenti chiave dell'intreccio che sarebbe stato oggetto della messa in scena, in un contesto in cui, lo ricordiamo, le storie che andavano in scena erano ben conosciute e si ripetevano spesso³⁶⁹.

In Collenuccio invece, che sulla scia degli spettacoli classici ferraresi adotta una costruzione spazio-temporale unitaria, gli elementi di raccordo sono importantissimi. Piuttosto però che confluire in uno specifico apparato paratestuale, cioè la forma più comune, a quanto pare, nei drammi religiosi del tempo, tali elementi sono tutti ricondotti all'interno del testo in nome di una nuova, nascente sensibilità drammaturgica per il verosimile. Vediamo qualche caso. Iniziamo dalla scena I dell'atto III, quella in cui viene raccontato l'episodio del tentativo di seduzione di Giuseppe, la stessa che abbiamo considerato per la *Rappresentazione di Giuseppe figliuolo di Giacobbe*. Qui lo stacco dalla scena

³⁶⁸ Casi del genere, in cui gli elementi di raccordo sono solamente abbozzati, sono infatti molto frequenti nelle sacre rappresentazioni. È un aspetto interessante che andrebbe approfondito, tenendo però sempre conto dell'incertezza dello statuto delle didascalie nei testi di riferimento.

³⁶⁹ Limitandoci alla sola storia di Giuseppe, oltre alle due sacre rappresentazioni che abbiamo qui riportato ne esisteva almeno anche una terza che la conteneva, *La storia di Jacob patriarca* in 317 ottave da recitarsi in tre giorni, anche questa giunta fino a noi grazie a un unico testimone manoscritto, cfr. Newbiggin 1983, p. 221.

precedente, in cui dopo la vendita di Giuseppe a Putifarre il palco rimaneva vuoto, è addirittura di dodici anni. Ecco la soluzione di raccordo adottata da Collenuccio:

Ses. Son molti in casa qui del mio patrone,
c'han sopra di noi servi potestade,
perché hanno un qualche uffizio, et è ragione.
[...] Un gli è pieno di virtù, senza alcun vizio,
che mi fa iubilar quando comanda,
e porterìa per esso ogni supplizio.
[...] Son presso a dodeci anni che fa questo,
e non è chi da lui si trovi offeso [...] ³⁷⁰.

A pronunciare queste parole è Sesostri, un servo di Putifarre, assolvendo la funzione tipica del nunzio classico. Questo artificio è un *modus operandi* tipico del teatro antico, e veniva adoperato per comunicare agli spettatori sviluppi dell'intreccio non andati direttamente in scena³⁷¹. È un espediente che Collenuccio adopera molto di frequente, anche più dei drammaturghi classici, in quanto la materia trattata nella *Vita de Iosep*, a differenza degli intrecci comici o tragici antichi, si dilata continuamente nel tempo (copre un arco di ventitré anni) e nello spazio (Canaan, Sichem, Egitto) e quindi implica necessariamente molti vuoti da colmare. Facciamo un altro esempio. Prendiamo la scena VII dell'atto IV. Il salto temporale è lo stesso che abbiamo visto nella *Rappresentazione di Josef, Jacob e i fratelli*, cioè quello collocato tra la scena in cui il Faraone crea Giuseppe prefetto e quella in cui Giacobbe dialoga con i figli a Canaan sette anni dopo. La scena è nuovamente vuota, abbandonata da Giuseppe dopo un monologo. Ecco allora che entra per la prima volta il servo Nilotico, e pronuncia queste parole, assolvendo, al solito, la medesima funzione di nunzio:

³⁷⁰ Collenuccio 1929, p. 190.

³⁷¹ L'artificio nella sua forma base è presente in un caso anche nell'*Amphitruo* che Collenuccio tradusse, cfr. *Amph.* 1053-1075.

Nil. Non so qual più laudare, o la prudenza

di Ioseph Salvator, nostro prefetto,

oppur la sua benigna provvidenza.

[...] Nove anni sono a punto che concesse

A lui re Faraon la prefettura

E tutto il regno in le sue man commesse [...] ³⁷².

A differenza quindi di quanto avviene nelle sacre rappresentazioni fiorentine, nella *Vita de Iosep* le coordinate spazio-temporali sono sempre direttamente ricavabili dal testo, oppure, quando è necessario, segnalate esplicitamente da un nunzio. È un meccanismo ricorrente e di importanza centrale: in ultima analisi è proprio attraverso questo strumento che il dramma di Collenuccio mantiene sempre l'assetto unitario di un singolo macro-episodio, invece che essere costituito, come avveniva a Firenze, da una congerie di episodi singoli, talvolta reciprocamente irrelati.

Accanto alle didascalie con funzione esclusivamente di raccordo, pensate quasi certamente per aiutare il lettore a orientarsi nello spazio-tempo, i testi di teatro religioso dell'epoca includono talvolta segmenti para-testuali contenenti anche informazioni di tipo scenico.

Prendiamo questa volta ad esempio la *Rappresentazione di Giuseppe figliuolo di Giacobbe*. Dopo il dialogo tra Giuseppe e un contadino, che gli indica il luogo dove si trovano i suoi fratelli, troviamo questa didascalia:

Dipoi Ioseph si parte per andare a trovare i fratelli, e vedendolo i fratelli un poco da lungi, uno di loro, cioè Giuda, dice agli altri ³⁷³.

³⁷² Collenuccio 1929, p. 224.

³⁷³ D'Ancona 1872, p. 65.

Nessun dubbio sulla natura scenica delle informazioni qui contenute: in questo caso il movimento di Giuseppe e l'apertura di un canale visivo tra questi e i fratelli. Ancora una volta, però, la forma linguistica non presenta nessun elemento che ci possa indurre a pensare che la didascalia sia rivolta agli attori. Potremmo essere anche in questo caso in presenza di un frammento di schema preparatorio contenente informazioni sceniche, oppure ancora potrebbe trattarsi (molto difficile) di un adattamento in forma descrittiva di un'indicazione originariamente prescrittiva. L'informazione scenica della percezione di Giuseppe da parte dei fratelli è anche nella battuta di Giuda che segue:

Giu. Ecco di qua el nostro sognatore [...] ³⁷⁴.

Casi in cui un'informazione scenica presente in una didascalia viene "duplicata" dal testo sono molto rari e spesso, come in questa circostanza, solo apparenti. Questo segmento può infatti a ben vedere essere facilmente interpretato come traduzione abbastanza letterale del passo biblico corrispondente:

Et mutuo loquebantur: "Ecce somniator venit; [...]" ³⁷⁵.

Anche nella *Rappresentazione di Josef, di Jacob e de' fratelli* è presente a questo punto della vicenda una didascalia molto simile a quella che abbiamo appena osservato:

Uno de' Fratelli di Josef, vedendolo da lungi venire verso loro, pensando d'ucciderlo innanzi che giunga a loro, agli altri Fratelli dice accennandolo ³⁷⁶.

³⁷⁴ D'Ancona 1872, p. 65.

³⁷⁵ Citiamo dal testo della vulgata girolamense, Gn. 37: 18.

³⁷⁶ Newbigin 1983, p. 227. Anche in questo caso l'informazione scenica della percezione di Giuseppe da parte dei fratelli è nel testo ed è una traduzione letterale della Bibbia.

Oltre che riferimenti ai movimenti scenici, in qualche caso è possibile trovare allusioni all'atteggiamento che devono tenere i personaggi durante la recitazione. Eccone un esempio tratto dalla *Rappresentazione di Giuseppe figliuolo di Giacobbe*:

*Dipoi trovato el modo, tornano a Jacob, e fingendo d'averne gran dolore, dice Ruben così a Jacob, quasi piangendo*³⁷⁷.

Questa didascalia, che compare dopo la vendita di Giuseppe ai mercanti, contiene un riferimento alla sfera emotiva di un personaggio, anch'esso molto difficile da decifrare.

Come abbiamo ormai imparato ad aspettarci, nella *Vita de Iosef* di Collenuccio in corrispondenza di questa tipologia di sequenze para-testuali compaiono sempre indicazioni formulari interne al testo. Prendiamo in considerazione l'episodio dell'incontro di Giuseppe con i fratelli successivo al dialogo con il contadino, che in entrambe le rappresentazioni fiorentine, come abbiamo visto, ha prodotto sommarie "indicazioni di regia". Siamo nella scena VI dell'atto I, precisamente dopo che il contadino ha indicato la via a Giuseppe. Dopo essersi congedato, il protagonista pronuncia questo monologo:

Ios. Dove mostra colui [scil. Il contadino], *là me ne anderò*.

Et or ch'*in questo poggio* son montato,
mi par vederli, se bon veder ho³⁷⁸.

In questa breve sequenza abbiamo ben due formule "sceniche" simili in tutto e per tutto a quelle che abbiamo osservato nell'*Amphitrione*: una prima di spostamento (verbo di movimento + deissi) e una seconda di interazione (verbo di percezione). Inoltre, è presente un riferimento specifico a un elemento scenico, cioè il monte (*poggio*) su cui sale Giuseppe nel tentativo di scorgere i fratelli. Subito

³⁷⁷ D'Ancona 1872, p. 69.

³⁷⁸ Collenuccio 1929, p. 158. In corsivo la formula di movimento, il riferimento a un elemento scenico e la formula di interazione.

dopo inizia la scena VII e la parola passa a Neptalin, appunto uno dei fratelli, che pronuncia questa battuta:

Nept. Ma 'l mi par di *veder là a quella via*,
tra quei due colli, s'io non piglio errore,
Ioseph, che *in qua verso di noi s'invia*³⁷⁹.

Anche in questa terzina il personaggio di Neptalin descrive i propri movimenti e le interazioni con gli altri personaggi sulla scena, sempre attraverso due formule (verbo di percezione + deissi; verbo di movimento + deissi). Casi del genere sono frequentissimi nella *Vita de Iosep*, tanto che, come per *l'Amphitrione*, si può parlare di un vero e proprio codice drammatico: a determinate tipologie di movimenti e interazioni sceniche corrispondono infatti sempre le stesse formule linguistiche³⁸⁰.

L'affinità con il volgarizzamento dell'*Amphitruo* plautino è sotto questo profilo profondissima, e contribuisce in modo determinante alla configurazione del dramma quale "commedia religiosa". Del resto, è proprio questa la percezione che ne hanno avuto i contemporanei, come dimostrano le vicende editoriali del testo. Sappiamo infatti che il dramma, dopo essere stato rappresentato con successo a Ferrara e a Mantova, fu portato a Venezia, su iniziativa di uno degli attori della prima ferrarese: Francesco De' Nobili detto Cherea, figura enigmatica e dirompente che per primo introdusse nella città lagunare la consuetudine di tenere

³⁷⁹ Collenuccio 1929, p. 159. In corsivo le due formule.

³⁸⁰ Esempi analoghi sono molto frequenti nel testo. Ne trascriviamo solo un altro. Nella scena I dell'atto I, in cui si svolge un lungo dialogo tra Giuseppe e Giacobbe di carattere essenzialmente teologico-speculativo, il patriarca alla vista dei propri figli pronuncia queste terzine: «Ma *vedo venir qua* queste brigate: | e' son, si come io vedo, i toi fratelli, | ch'aranno for le pecore inviate. | Espertamente *qui vengono* anch'elli. | In questo mezzo tu, Siban *va' drento*, [...]» (Collenuccio 1929, p. 150. In corsivo le formule). Troviamo qui tre formule che si riferiscono a tre distinti scenici: una forma di interazione tra i personaggi (verbo di percezione + verbo di movimento + deissi), un movimento (deissi + verbo di movimento) e infine un'uscita di scena (verbo di movimento + indicazione di luogo). Probabilmente questo è il caso più chiaro in cui un personaggio, con le sue battute, svolge una funzione, per così dire, registica, gestendo con perizia i movimenti e le interazioni sceniche.

rappresentazioni al chiuso in luoghi specifici e per un pubblico di spettatori paganti³⁸¹.

La prima associazione tra il dramma di Collenuccio e il contesto veneto risale al 1508, quando il De' Nobili lo inserì, unico esempio di un testo di materia religiosa, nel novero dei testi di teatro per i quali richiese un privilegio di stampa (che gli fu rifiutato) al Senato veneziano negli stessi anni in cui iniziava a portare sulla scena della città lagunare proprio le commedie di Plauto in volgare, ancora sconosciute nella Serenissima. La *Vita de Iosep* però non andò in scena in questa fase, ma, più tardi, quando nel 1523 Cherea vi fece ritorno dopo la parentesi romana. Subito dopo la rappresentazione, nello stesso 1523, si susseguirono due stampe del testo, una presso i fratelli Bindoni e l'altra ad opera di Nicolò d'Aristotile detto Zoppino³⁸². L'attribuzione a Collenuccio dell'opera, nella *princeps* ancora anonima, si deve proprio a Zoppino, così come il titolo *Comedia de Iacob et de Ioseph*, che da questo momento in poi le verrà attribuito. Il termine *Comedia* non è affatto casuale, ma rimanda inequivocabilmente alla distinzione "classica" dei generi teatrali. Esattamente come Cherea qualche anno prima, l'editore sembra quindi riconoscere la veste classica che caratterizza il lavoro di Collenuccio, arrivando al punto di inserirlo all'interno del suo progetto editoriale di pubblicazione di un canone di testi comici che includeva, oltre a diversi volgarizzamenti plautini tra i quali lo stesso *Amphitrione*, insieme alle opere di Ariosto, Bibbiena e Machiavelli³⁸³.

L'inclusione della *Vita de Iosep* nella richiesta di privilegio di Cherea, prima, e nel progetto di Zoppino, poi, segnala in modo inequivocabile, nella percezione dei contemporanei, il suo carattere 'moderno' di anomala ma plausibile

³⁸¹ Sull'attività di Cherea a Venezia cfr. Guarino 1987 e 1995, pp. 151-157. La notizia della sua partecipazione in qualità di attore alla recita ferrarese del 1504 la si deve a una lettera di Bernardino Prosperi al marchese Gonzaga datata 23 febbraio 1506: «Intendo come il se ha a fare uno tribulo de la morte de Carnevale, che serà uno recitare li ultimi documenti che 'l deta a li innamorati et inamorate sue figliole, che sono forse 400 versi assai limati e de piacere, quali credo siano composti per m. Nicolò. Heri tuto me li recitoe quello Luchese che fo Jacob». Il documento, pubblicato per la prima volta in Luzio, Renier 1900, p. 328, è riportato e discusso in Guarino 1995, p. 160 e Bortoletti 2008, p. 265.

³⁸² Nel corso del XVI secolo la *Vita de Iosep* fu stampata a Venezia almeno otto volte, cfr. Collenuccio 1929, pp. 370-372 e Curti 2009, p. 129, che riporta notizie circa l'esistenza anche di un paio di testimoni manoscritti.

³⁸³ L'opera venne infatti ristampata anche nel 1530, in concomitanza con i sei volgarizzamenti plautini "ferraresi".

“commedia religiosa”. Condividere la loro interpretazione ci consente allora, non soltanto di recepire la loro voce, ma anche di intuire che forse Collenuccio ha offerto un contributo peculiare, finora poco considerato dalla storiografia, nella formazione della drammaturgia rinascimentale moderna.

Parte III. ‘Plautinità’ e modernità di Girolamo Berardo tra le carte e la scena.

III.1. La *Cassina*.

In coda ad una lettera risalente al febbraio 1503, scritta nel vivo delle celebrazioni ferraresi delle nozze tra Alfonso d’Este e Lucrezia Borgia, il segretario dei Gonzaga Benedetto Capilupi notifica al suo signore Francesco la reazione stizzita della marchesa Isabella alla visione di una commedia andata in scena il giorno prima:

*Goda V.Ex. che [...], et ne la spurcissima comedia de heri fu notata tanta venustà e displicentia in lei per ogniuno che la laude d’essa è stata sua, & la vergogna del S.re Duca, certificando V. Ex. che la non volse che alcuna delle sue doncelle gli venessero*³⁸⁴.

Le parole di Capilupi manifestano un certo senso di complicità (non possiamo ovviamente dire quanto autentico) con il marchese, a cui comunica un’informazione che presume sarà sicuramente apprezzata («Goda V.Ex. che [...]»). Sembrerebbe che qui il segretario cerchi di compiacere Federico raccontandogli di un’Isabella che si è coperta di onore agli occhi degli altri ospiti con la sua “venustà”, tanto «che la laude d’essa [scil. la commedia] è stata sua», mentre al duca Ercole sarebbe toccata solo “la vergogna” per aver fatto allestire una tale rappresentazione “spurcissima”. Quello che qui interessa al mittente è quindi mostrare al marchese come Isabella in questa occasione abbia degnamente garantito la buona reputazione della sua casa, ed è certo culturalmente rilevante, indipendentemente dalla veridicità di queste affermazioni, che il quadro

³⁸⁴ La lettera, importante documento sulla prassi diplomatica e le dinamiche di gestione del potere interne alla corte mantovana nel primo Cinquecento, oltre che naturalmente sul teatro ferrarese erculeo, fu edita per la prima volta alla fine del XIX secolo da Luzio e Renier e da loro erroneamente datata al 17 febbraio 1503. Cfr. Luzio, Renier 1898, pp. 115-116. Recentemente se ne è occupata da una prospettiva storico-politica Cockram, che ne ha proposto una nuova datazione al 9 febbraio del 1503, cioè il giorno successivo alla rappresentazione della *Cassina* oggetto di questo capitolo. Cfr. Cockram 2016, pp. 208-209.

comportamentale entro cui Capilupi colloca la rispettabilità della sua signora sia estraneo a un evento spettacolare giudicato vergognoso.

Di certo il tono pericolosamente compiacente di tutta la lettera, insieme ad alcune considerazioni di altro tipo che faremo dopo, invoglia a considerarne il contenuto con beneficio d'inventario³⁸⁵. Sappiamo però con buon margine di sicurezza quale sia la "comedia" incriminata: si tratta della *Cassina* rappresentata nel palazzo della Ragione l'8 febbraio 1502. È legittimo pensare che dovesse proprio trattarsi del volgarizzamento di Girolamo Berardo, giunto fino a noi grazie a una stampa veneziana di molti anni dopo³⁸⁶.

Che si tratti proprio della *Casina* è ipotizzabile se pensiamo che, fra i cinque volgarizzamenti che furono recitati tra il 3 e l'8 febbraio di quell'anno - l'*Epidicus*, le *Bacchides*, il *Miles gloriosus*, l'*Asinaria* e infine appunto la *Casina*³⁸⁷ - si tratta del testo più vicino alla "sporcizia" cui allude il corrispondente del duca, intesa come trivialità, volgarità di situazioni e di linguaggio tali da indurre Isabella a proibire la visione dello spettacolo alle sue ancelle³⁸⁸. La *Casina* è in effetti interamente costruita su una comicità corporea di matrice farsesca che fa leva sull'ambiguità sessuale e che avrebbe potuto forse lasciare perplesso un pubblico aristocratico come quello estense.

Ma, al di là delle ipotesi suggerite dal tenore del testo plautino, la vera ragione che ci induce a identificare l'oggetto di quella recita con la *Cassina* di

³⁸⁵ La figura di Isabella così come la presenta la lettera è infatti sicuramente molto edulcorata, filtrata dall'evidente intento del segretario di far leva sul prestigio dei Gonzaga e su come la marchesa ne fosse all'altezza. Gli ambasciatori veneziani giunti per il matrimonio riveriscono Isabella prima che la sposa, e lei, come da etichetta, pronuncia un discorso di ringraziamento «cum tanta ellegantia et prudentia ch'el seria bastato ad ogni consumato oratore, et per me non mi basta l'animo de saperlo mettere in scripto»; un discorso talmente apprezzato «che tutti se gli fecero schiavi». Cfr. Cockram 2016, p. 209.

³⁸⁶ Su questo volgarizzamento della *Cassina* non esiste bibliografia moderna, ad eccezione di un breve articolo di Ciceroni (1993). La datazione della rappresentazione deriva dal resoconto che ne fece il cronista Zambotti, per il quale cfr. Pardi 1928, pp. 313-316. L'unica edizione del volgarizzamento di Berardo fu stampata nel 1530 a Venezia per opera dello Zoppino (Berardo 1530). Nella numerazione delle pagine di questa edizione l'intervallo 41-48 è ripetuto due volte, qui per convenzione segnaleremo le pagine "ripetute" con la lettera b immediatamente posposta al numero.

³⁸⁷ A parte la *Cassina* di questo gruppo di cinque volgarizzamenti non ci rimane nulla, a meno che il volgarizzamento dell'*Asinaria* che conosciamo grazie al manoscritto del Sanudo e ad alcune edizioni veneziane non sia strettamente legato al testo che venne rappresentato a Ferrara nel 1503, ma di questo non ci sono prove sicure. Le notizie circa gli altri quattro spettacoli si trovano sempre in Pardi 1928, pp. 279, 280, 282.

³⁸⁸ In realtà, l'elemento scurrile è presente in tutte le cinque commedie, ma l'esplicito inganno farsesco basato chiaramente sull'ambiguità sessuale nel finale della *Casina* fa di questa commedia un caso particolarmente "spinto".

Berardo sta nella peculiare rielaborazione della fonte che accentua appunto questo tipo di comico. A ben vedere infatti il nostro volgarizzatore non si limita a recepire la stragrande maggioranza degli spunti più salaci del sarsinate, ma in molti casi ne aggiunge di propri, con l'effetto di accrescerne notevolmente. Per avere un'idea, vediamo ora un paio di succulenti esempi in cui Berardo arricchisce in senso greve spunti comici di Plauto relativamente neutri³⁸⁹. Siamo nella scena VII dell'atto III: Olimpione, insieme ai cuochi, è appena tornato dal porto dove si è procurato le vivande per il proprio matrimonio previsto per quella sera. Ad attenderlo trova il vecchio padrone che, straripante d'amore, lo ricopre di entusiastiche e calorose effusioni, che egli orripilato respinge:

OI: Potin a me abeas,

Nisi me vis

Vomere hodie?³⁹⁰

Si tratta in Plauto di una forma di ribrezzo abbastanza generica, che Berardo precisa e amplifica in questo modo:

OI: Aibò, tu hai marzi i denti e le mascelle.

Sta indrieto, troppo a me puzza il tuo fiato.

A nauseare il servo qui non è solo la sconvenienza del comportamento da innamorato del padrone, ma principalmente il suo decadimento fisico. La risposta del vecchio Stalino, che non trova alcun riscontro nell'originale, è infatti a tono³⁹¹:

³⁸⁹ Sulla *Casina* di Plauto il testo di riferimento rimane quello di Questa 2001, da cui di qui in poi citeremo. In area anglosassone segnaliamo anche l'edizione con commento di MacCary, Willcock 1976.

³⁹⁰ *Cas.* 731-732b.

³⁹¹ Stalino è una corruzione di Stalio/ Stalicio, il nome che un ramo della tradizione plautina aveva erroneamente attribuito al *Senex*, in realtà in Plauto anonimo. Cfr. Questa 1988, p. 102.

Sta: Mi puzza quel che ho dentro a le budelle,
Mi puzzaranno de qui a poco i piedi,
E che frasche son queste e che novelle?³⁹²

Nello scambio di battute che segue il tema della repulsione fisica viene ulteriormente approfondito e dettagliato con minuzia:

OI: Perché troppo fastidio tu me dai
Con la tua puzza, la qual supportare
Non posso. Intender pur dovresti hormai.

Sta: Per Dio, se fermo tu non vorrai stare,
Con un rutto, una vessa e con un petto
Io te darò il mal fiato e il mal puzone.

OI: Voi tu anchor star lontan? Troppo dispetto
Me fai, se tu non voi ch'io butti fora
Sta indrieto, e tien la bocca e il culo stretto³⁹³.

Il vecchio si dichiara addirittura pronto a metter mano alle armi se il servo continuerà a respingerlo. La schermaglia cui servo e padrone qui danno vita si ripeterà più volte nella commedia. Nella scena II dell'atto V, ad esempio, mentre i due aspettano l'uscita della presunta futura sposa, troviamo questo scambio:

OI: Certo se fussi un caval, come sei,
Un huom faria gran fatica a domarte

³⁹² Berardo 1530, p. 53.

³⁹³ Berardo 1530, p. 44.

Et io per me a domarte non torrei.

[...] Perché sei ne l'amor troppo ostinato

E pertinace, e fren alcun non hai

Al tuo volere, e l'hai troppo indurato.

Sta: Com'io l'ho troppo duro, che ne sai?

L'hai visto tu, atastato? L'hai sentito?

L'havresti forse tu provato mai?

Oi: Dio me ne guardi, [...] ³⁹⁴.

In questo caso Berardo, molto brillantemente, gioca sull'ambiguità astratto/concreto della durezza, su cui poggia il nodo di tutta la commedia. L'allusione sessuale è evidentissima, ed è molto più marcata che in Plauto, in cui troviamo solo un velato:

[...] **Oi:** Nimis tenax es. **Sen:** Num me expertu's uspiam?

Oi: Di melius faciant! [...] ³⁹⁵.

Ci sembra decisamente plausibile che, quando parla di "sporcissima commedia", Capilupi si riferisca principalmente a questo tipo di comicità, che è un tratto tipico del volgarizzamento. Sia vero o no che Isabella si sia apertamente risentita, di sicuro la "vergogna" che gravò sul duca Ercole non dovette essere stata poi così pesante, dal momento che l'anno successivo il signore potrebbe aver incaricato lo stesso Berardo di tradurre per la scena un'altra commedia plautina, la *Mostellaria*. Se si fosse trattato di un vero e proprio "scandalo" il suo principale

³⁹⁴ Berardo 1530, pp. 41-42b.

³⁹⁵ Cas. 812-813.

artefice non sarebbe stato certo riconfermato³⁹⁶: è la controprova che le parole di Capilupi vanno prese con le pinze.

Esaminata da un occhio più libero, la *Cassina* si rivela uno dei volgarizzamenti ferraresi più interessanti in assoluto. È un lavoro ad alto tasso di innovazione, come si evince già dalle otto scene aggiunte all'originale e dai tre personaggi principali nuovi inseriti nell'azione. Nello stesso tempo, si tratta anche di una traduzione molto conservativa nella struttura, che introduce relativamente pochi tagli e accorpamenti rispetto al dettato plautino e ne ricalca le più importanti logiche di funzionamento interno, pur filtrate dal nuovo contesto rappresentativo.

Il suo autore, Girolamo Berardo, è per noi una figura alquanto misteriosa, sulla quale abbiamo pochissime notizie biografiche sicure³⁹⁷. L'incarico di volgarizzatore che svolse presso la corte di Ercole, insieme alla sopravvivenza di alcuni componimenti lirici a lui attribuiti in una stampa e in un codice, lasciano pensare ad una sua appartenenza al ceto intellettuale di poeti e funzionari che gravitava attorno alla corte di Ercole tra la fine del XV e i primissimi anni del XVI secolo. Non è possibile definire in modo sicuro con i dati in nostro possesso il grado di coinvolgimento del Berardo nell'allestimento degli spettacoli cui aveva contribuito come volgarizzatore: non sappiamo cioè se la sua attività si limitasse alla sola traduzione oppure se, come il Correggio o il Boiardo, il Nostro fosse capace di svolgere anche mansioni di attore e/o corago a stretto contatto con i recitanti³⁹⁸. Di certo il testo dei suoi lavori così come ce lo ha consegnato la tradizione è indubbiamente molto attento alla dinamica della messa in scena. Unica

³⁹⁶ Di "scandalo", anche se solo possibile, parla invece Questa 1988, p. 102: «La commedia plautina [scil. La *Cassina*] non mancò di scandalizzare Isabella d'Este, sorella del duca e moglie di Francesco Gonzaga, e con lei alcuni personaggi di una Corte che pure sapeva fare buon viso (politico) alla Borgia [...] (ma lo "scandalo" può essere stato finzione mondana)».

³⁹⁷ Anche per quanto riguarda la biografia di Berardo la bibliografia è molto scarsa. L'unico contributo rilevante è la voce Mazzacurati 1966 nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, che presenta però delle inesattezze. Ormai insostenibile è infatti la possibilità di attribuire a Berardo il volgarizzamento dei *Menechini*, e immotivato è anche il riferimento ai veti presunti di Ercole e Alfonso alla circolazione delle commedie ferraresi, che secondo l'autore della voce spiegherebbero il ritardo nella pubblicazione dei volgarizzamenti berardeschi (in realtà "congelati" dal privilegio di stampa di Cherea). Mazzacurati poi non aveva riconosciuto nel Berardo volgarizzatore il priore dell'abbazia di Nonantola, che scrive ad Ercole nel 1503, tesi in seguito accettata da tutti gli studiosi.

³⁹⁸ Sull'attività di uomini di teatro di Boiardo e Correggio, entrambi autori sia di volgarizzamenti che di opere di invenzione propria per il teatro e coinvolti nel lavoro attoriale della *troupe*, cfr. Bregoli Russo 1998. Lo stesso discorso vale qualche anno dopo per Ariosto, anche lui drammaturgo e corago in prima persona protagonista degli allestimenti teatrali.

altra informazione relativamente sicura è l'identificazione del nostro volgarizzatore con quel Girolamo Berardo priore dell'abbazia di Nonantola che nell'ottobre 1503 invia ad Ercole alcune stampe di sacre rappresentazioni fiorentine sottolineandone la diversità (e, implicitamente, l'inferiorità) rispetto ai coevi spettacoli sacri ferraresi³⁹⁹.

Da questi pochi indizi emerge il ritratto, naturalmente solo abbozzato e con larghi margini di possibile inesattezza, di una figura liminale, un chierico con una formazione sicuramente tradizionale insolitamente legato all'avanguardia culturale del mondo cortese estense⁴⁰⁰. Del resto, anche i suoi lavori rivelano una notevole vastità di interessi e frequentazioni letterarie, che spaziano dalla lirica di corte alla novellistica popolare fino ad arrivare ovviamente a Plauto.

Adesso procederemo ad un'analisi specifica della *Cassina* nei suoi aspetti che ci sembrano più degni di nota, e cioè prima di tutto le notevoli differenze di impostazione generale con il modello, poi i singoli filoni tematici aggiunti e/o modificati e quindi le analogie a livello di struttura con certi meccanismi plautini. Infine prenderemo in considerazione le singole parti aggiunte, i luoghi del testo sicuramente più interessanti, concentrandoci tanto sui temi maggiormente evidenziati quanto sulla struttura dell'intera commedia.

III.1.1. Le differenze strutturali: esordio e scioglimento.

Quando Girolamo iniziò a lavorare alla *Casina* di Plauto, la prassi della rappresentazione in volgare di commedie plautine era ormai molto ben radicata nella Ferrara erculea⁴⁰¹. Le incertezze che avevano caratterizzato le prime

³⁹⁹ Se non si trattasse della stessa persona, bisognerebbe ammettere l'esistenza di un omonimo del Nostro (si consideri che Berardo e Berardo sono allotropi), che nello stesso periodo gravitava attorno alla corte di Ercole. La lettera, documento chiave per stabilire la circolazione di sacre rappresentazioni fiorentine a Ferrara, fu edita per la prima volta da D'Ancona 1891, p.101, ed è recentemente discussa nell'ambito del rapporto tra la sacra rappresentazione e il teatro religioso erculeo anche in Ventrone 1993, pp. 5-6 e in Curti 2009, p.9-10.

⁴⁰⁰ Anche l'altro volgarizzatore ferrarese di cui conosciamo il nome e l'opera, cioè Pandolfo Collenuccio, è una versatile figura di poeta e intellettuale di corte dai molteplici interessi culturali proprio come Berardo, cfr. Melfi 1982. In generale l'importanza di personaggi del genere nel mondo dello spettacolo "classico" erculeo è un fatto ormai riconosciuto, cfr. Guastella 2013, pp. 39-41.

⁴⁰¹ Prima dell'8 febbraio 1502 erano ormai infatti andate in scena rappresentazioni plautine in più di venti occasioni. Per una griglia cronologica completa degli spettacoli profani erculei (spesso con qualche approssimazione per mancanza di dati) cfr. Coppo 1968, pp. 37-39.

esperienze spettacolari di questo tipo, si erano ormai risolte, e queste rappresentazioni non erano più solo un esperimento⁴⁰². Insieme alla consapevolezza era cresciuto anche il prestigio di questi allestimenti, e i modi delle rappresentazioni ferraresi erano ormai imitati dalle altre corti di spicco nell'area settentrionale⁴⁰³. Ricordiamo questo perché è solo alla luce del bagaglio di una consolidata esperienza spettacolare che è possibile interpretare correttamente il lavoro che Berardo svolge sulla *Casina*, una commedia atipica rispetto al resto del *corpus* comico plautino, e che per questo ha richiesto un lavoro di decodifica e riscrittura più complesso e sottile rispetto alle altre andate in scena fino a quel momento.

La stranezza più evidente è che l'epilogo della vicenda, cioè l'agnizione di Casina e il suo matrimonio con Eutinico, non conosce uno svolgimento scenico, ma viene raccontato *post factum* dagli attori della compagnia negli otto versi finali. Questo espediente consente al commediografo latino di dare maggiore spazio a sequenze più innovative e divertenti a scapito di altre più tradizionali, come questa dell'epilogo, che forse costituivano per il pubblico romano un repertorio ormai trito⁴⁰⁴. Un escamotage drammaturgico che si può comprendere solo nel contesto spettacolare antico, molto formalizzato e organizzato su *personae* fisse e intrecci rigidamente codificati, dove non avevano spazio elementi quali la *suspence* o l'effetto sorpresa né approfondimenti psicologici dei personaggi. Come è infatti ormai noto, la comicità plautina è costruita sul carattere grottesco e assurdo di certe situazioni standard, ripetute continuamente con variazioni anche piccole⁴⁰⁵.

In questa ottica è dunque perfettamente plausibile che l'autore "tagli" una parte pur anche significativa ma topica nello sviluppo dell'intreccio, come la

⁴⁰² Ci riferiamo principalmente alle incertezze sul piano della metrica, in un primo periodo ancora oscillante tra terzina e ottava rima, e su quello della scena, che inizialmente prevedeva ancora la presenza di *loci deputati* accanto al modulo della "città ferrarese": documento di questa fase sono i *Menechini* rappresentati nel 1486 e 1491, per i quali il riferimento è Uberti 1985.

⁴⁰³ Per quanto riguarda il teatro dei principali centri culturali cortesi di area settentrionale (Milano, Mantova e ovviamente Ferrara), il materiale bibliografico recente più significativo è Tisconi Benvenuti 1983b e Grayson 1983 su Milano; Bregoli Russo 1997 su Mantova; Cruciani, Faletti, Ruffini 1994, pp. 131-217, Povoledo 1969 e Zorzi 1977, pp. 5-59 su Ferrara. Sui rapporti di emulazione o aperta competizione tra i modi teatrali delle singole corti, determinanti per comprendere a fondo le dinamiche produttive dello spettacolo nel periodo che ci interessa, cfr. anche Bosisio 2014, pp. 28-185.

⁴⁰⁴ Non a caso alcuni commentatori, pur in mancanza di riscontri col modello greco di Difilo, tendono a considerare l'epilogo un'innovazione plautina. Il problema è discusso in Questa 1988, pp. 64-66.

⁴⁰⁵ Cfr. Bachtin 1979, pp. 215-303.

conclusione, limitandosi a raccontarla brevemente agli spettatori che ne hanno ben presente la fisionomia “di repertorio”. La vicenda avrebbe però potuto essere ben più ampiamente sviluppata e certo colpisce e disorienta la scelta di riassumerla in soli otto versi.

Berardo deve aver intuito che nel nuovo contesto ferrarese la struttura della *Casina* non poteva essere mantenuta così com'era ed è intervenuto apportando cambiamenti significativi. La soluzione adottata da Plauto si spiega come infrazione calcolata ad un codice rigido, ben conosciuto da un determinato pubblico ed è difficilmente esportabile nella Ferrara erculea ancora digiuna di commedia⁴⁰⁶.

Ciò è evidente anche solo considerando l'aspetto che abbiamo riconosciuto come il più sorprendente nella *Cassina*: il taglio dello scioglimento. A Ferrara infatti le situazioni ricorrenti che componevano gli intrecci di tipo plautino erano ancora un fatto nuovo, per cui la contrazione e il mero racconto di una parte importante come il finale avrebbe potuto facilmente confondere gli spettatori. Il Nostro interviene dunque con correzioni e integrazioni e, a partire dai due versi plautini che liquidano velocemente lo scioglimento, costruisce due scene nuove (*A* e *B*) che rendono il finale esplicito: *A*) rientra in città il personaggio dell'*adulescens* Theuthirino, precedentemente allontanato dal *Senex* Stalino che lo percepiva come un intralcio alle sue mire verso Casina, e che viene informato sugli ultimi sviluppi dell'azione; *B*) viene fatta chiamare Casina, che qui fa il suo ingresso in scena per la prima volta, e le viene chiesto di sposare Calino. La ragazza non è contenta di sposare un servo, e chiede un po' di tempo per rintracciare i suoi veri genitori, sperando di scoprire di essere nata libera e quindi di riuscire a contrarre nozze migliori. Avendo ascoltato il suo discorso, Mirrina ha il sospetto che lei sia la figlia che ha un tempo dovuto abbandonare in quanto illegittima, e che riconosce tramite *signa* che portava con sé. A questo punto Theuthirino dichiara il proprio amore e la chiede in moglie, Mirrina acconsente e la commedia si avvia verso il lieto fine.

⁴⁰⁶ Sull'evoluzione storica del concetto di commedia dalla tarda antichità fino al primo rinascimento cfr. Guastella 2007, pp. 71-82 e Vescovo 2014.

L'operazione di regolarizzazione del traduttore è sicuramente riuscita, in particolare le due scene aggiunte sorprendono per la loro vicinanza al *topos* dell'agnizione nella commedia antica, che Berardo mostra di conoscere e applicare benissimo non senza qualche tocco di modernità⁴⁰⁷.

Anche nella sezione iniziale del dramma, il volgarizzamento presenta tre scene aggiunte e un prologo molto diverso da quello plautino.

Come è noto, l'interessantissimo prologo della *Casina*, nella versione giunta fino a noi, è sicuramente il risultato di una rielaborazione successiva alla morte di Plauto. Il prologante, dopo una parte introduttiva, non si limita a raccontare l'antefatto, ma espone anche l'esordio della vicenda: padre e figlio, entrambi innamorati di Casina, hanno escogitato lo stesso stratagemma per riuscire a ottenere per sé l'amata. Ognuno dei due cercherà di dare la fanciulla in moglie a un proprio servo fedele, il quale poi la metterà a disposizione del rispettivo padrone. La moglie e madre dei due resasi conto delle intenzioni del marito inizia a patteggiare per il figlio, che il vecchio, per toglierselo di torno, spedisce all'estero con un non meglio precisato pretesto. A partire da questo piccolo segmento, che pure riusa parzialmente nel suo argomento, Berardo ricava altre tre scene che faranno da *incipit* all'opera. In altre parole, è come se questi versi plautini fungessero da schema preparatorio per la scrittura drammatica, alla stregua di quelli che, come abbiamo visto, spesso confluiscono nel paratesto di molti testi drammatici. È possibile ricollegare con precisione le singole scene aggiunte al contenuto dei singoli versi, come si vede dallo schema sottostante qui sotto in cui ne riassumiamo il contenuto:

<p><i>Pater adlegavit vilicum, qui posceret/ sibi istanc uxorem; is sperat, si ei sit data/ sibi fore paratas clam uxorem excubias foris.</i></p>	<p>Atto I scena I: Stalino convince Olimpione a prendere in moglie Cassina cedendo però a lui la ragazza nella prima notte di nozze in cambio della promessa di emancipazione.</p>
---	--

⁴⁰⁷ Segnaliamo anche che la *Clizia* di Machiavelli struttura il finale allo stesso modo, ovviamente per via indipendente.

<i>Filius is autem armigerum adlegavit suum,/ qui sibi eam uxorem poscat; scit, si id imperet,/ futurum quod amat intra praesepis suas.</i>	Mancante ⁴⁰⁸ .
<i>Senis uxor sensit virum amori operam dare;/ propterea una consensit cum filio.</i>	Atto I scena II: Stalino prova a convincere Cleostrata ad acconsentire a dare Cassina in moglie ad Olimpione, ma lei rifiuta dicendo di voler rimanere fedele al volere del figlio, cioè di farla sposare a Calino ⁴⁰⁹ .
<i>Ille autem postquam filium sensit suum/ eandem illam amare et esse impedimento sibi,/ hinc adolescentem peregre ablegavit pater⁴¹⁰.</i>	Atto I scena III: Stalino cerca di convincere il figlio a desistere dal suo proposito di combinare le nozze di Cassina con Calino, ma il figlio si rifiuta di obbedire adducendo come scusa un giuramento vincolante. Stalino capisce allora che il figlio è innamorato di Cassina e lo spedisce in campagna ⁴¹¹ .

Il punto sembra essere allora quello di rendere espliciti alcuni passaggi nel testo latino semplicemente abbozzati in descrizioni *extra scaenam*: come accade nell'epilogo, l'autore rende immediatamente espliciti dei segmenti dell'intreccio troppo contratti per agevolare la comprensione di un pubblico ancora poco avvezzo all'esperienza della commedia.

Queste due integrazioni che incorniciano il dramma per molti versi sono strettamente connesse tra loro. In essi l'autore sviluppa i personaggi di Cassina

⁴⁰⁸ Qui molto probabilmente Berardo decide di non drammatizzare questa parte per non creare un "doppione" della scena precedente con la sola variazione dei personaggi.

⁴⁰⁹ La differenza è che la moglie qui non sembrerebbe intuire subito le intenzioni del marito, almeno non completamente. L'unica allusione nelle parole di Cleostrata è infatti la generica: «Tu il fai perché al suo servo non dia aiuto» (Berardo 1530, p. 4).

⁴¹⁰ *Cas.* 50-61.

⁴¹¹ Berardo 1530, p. 8. Il figlio va "in villa" e non all'estero come nel testo plautino, altrimenti non potrebbe tornare in scena nel finale.

(Casina) e Theutuirinico (Eutinico), che Plauto volutamente non introduce sulla scena⁴¹². A proposito di quest'ultimo, Berardo forza decisamente il testo latino, in cui il prologante dichiara apertamente che l'autore ha deciso di non farlo partecipare all'azione⁴¹³. La decisione, giustificata ovviamente dall'intreccio, non è di poco conto. Tralasciando Cassina, che mantiene per tutta la commedia il suo ruolo originario di perno invisibile dell'azione, comparando solo nell'ultima scena per l'agnizione, la presenza di Theutirinico modifica leggermente gli equilibri. Plauto lo aveva volontariamente escluso per spostare il conflitto base da padre-figlio a quello moglie-marito, caricando in modo più assurdo la situazione. Nelle sue 'giunte' Berardo sviluppa anche il tema del conflitto padre-figlio, creando una sorta di accumulazione di situazioni conflittuali. Nel volgarizzamento troviamo infatti contrapposti a) padre-figlio, b) marito-moglie, c) servo di campagna-servo di città. Il meccanismo di duplicazione plautino viene ad essere quindi potenziato, con la fanciulla contesa tra la matrona, il vecchio, il figlio, i servi e persino un altro personaggio aggiunto da Berardo, cioè Dulone: tutti vogliono Cassina⁴¹⁴.

III.1.2. La 'beffa' e il vecchio innamorato.

Come ciascun prodotto dell'officina ferrarese nel ventennio "plautino", la *Cassina* è il risultato della reazione tra il retroterra culturale volgare e il teatro comico latino. Da un lato la commedia assume e rielabora, sia pur filtrandole, alcune importanti dinamiche interne proprie del sarsinate, come le continue sintesi e anticipazioni dell'intreccio o la tendenza ad includere nel testo informazioni di tipo scenico. Dall'altro essa contiene numerose novità che rispondono a una sensibilità moderna, e non soltanto al livello superficiale delle metafore culturali e degli elementi di costume, ma anche a quello ben più profondo della struttura delle tematiche

⁴¹². Theutuirinico è esito di una corruzione del plautino Euthynicos. Già la famiglia ambrosiana ha «*te ut ynico*», a Vienna letto Teutinico e successivamente recepito dall'*editio princeps* del Merula nella forma Theutunico. Secondo alcuni commentatori l'originale difileo avrebbe pure previsto i personaggi di Casina ed Eutinico nelle scene di agnizione finali, quindi qui Berardo di fatto ricostituirebbe inconsciamente la forma greca (cfr. Questa 1988, pp. 90-102). Nella *Clizia* di Machiavelli troviamo una soluzione ulteriore: non c'è il personaggio femminile centrale ma ha ampio spazio il giovane innamorato.

⁴¹³ Is [scil. adulescens] – ne exspectetis – hodie in hac comoedia/ In urbem non redibit: Plautus noluit; / Pontem interrupt, qui erat ei in itinere (64-66).

⁴¹⁴ Il meccanismo di duplicazione è quel classico espediente per il quale il servo in Plauto agisce in scena da vero e proprio "doppio" del padrone.

principali. In questo paragrafo ci concentreremo sugli elementi di novità sul piano dei temi, mentre nel successivo prenderemo in esame i meccanismi interni analoghi a quelli plautini, interrogandoci sulla loro funzione nel nuovo contesto.

Il tema che desta maggiormente il nostro interesse è quello di Dulone, un personaggio ideato ex novo da Berardo che compare in varie sequenze centrali della commedia. Ci viene presentato come servo di Alcesino, il vicino di casa e complice di Stalino, nella scena IV dell'atto IV⁴¹⁵. Siamo nel pieno dei preparativi per le nozze fra Olimpione- e Cassina; il futuro marito è appena ritornato con i cuochi dal porto dove si sono procurati il pesce, e il gruppo, insieme al vecchio Stalino, si reca a casa per consumare la cena⁴¹⁶. L'episodio è abbastanza breve, e consiste in un dialogo tra Alcesino e Dulone, seguito da un breve monologo di quest'ultimo. Inizialmente Alcesino ordina al suo servo di andare a riferire a Stalino che la casa è stata preparata secondo le sue disposizioni ed è ormai pronta per ospitarlo insieme a Cassina. La risposta di Dulone e la diatriba che ne segue è molto interessante. Egli esprime tutta la sua perplessità di fronte ad un'azione che giudica socialmente e moralmente deplorabile:

Dul: Di te mi meraviglio grandemente
Patron, che in tua vecchiezza diventare
Un ruffian ti vedo certamente.
[...]
Per dio patron io ti veggo far una
Cosa che non sta ben, né t'è d'honore
E biasimarála persona ciascuna.
Né a Stalin mostri de portare amore,
Che gridar gli dovresti, e rebufarlo
Che in cose tale egli habbia posto il core.

⁴¹⁵ La scena è aggiunta tra i versi 758b-759, cfr. Berardo 1530, pp. 45-46. Dulone è nome parlante, naturalmente figlio del greco δοῦλος, "schiavo".

⁴¹⁶ Cfr. *Cas.* 720-758b e Berardo 1530, pp. 43-45.

Il messaggio è molto chiaro: tu padrone ti stai abbassando a un atto che a) non si addice alla tua età e alla tua posizione sociale (fare il «*ruffian*»), e per questo ti costerà una ferma condanna da parte dei tuoi pari (quando la cosa si scoprirà ogni persona «*biasimarála*»); b) è moralmente disonesto, e richiederebbe anzi, se fossi veramente suo amico, che tu cercassi di dissuaderlo («*gridar gli dovresti*» etc.). Quando però si accorge che il padrone è risoluto e che questo atteggiamento non attacca, il servo furbo cambia strategia e gioca a carte scoperte:

Dul: Pur dovrebbe venir pietade a te
De quella giovanetta che serà
Stentata e che bisogno havrà di me.
Tu credi che quel vecchio gli potrà
Far ben alcuno? Io son certo che ei
Vergine anchor da lui se partirà.
Ma una gratia patron da te vorrei,
Che sotto al letto a resconder me lassi
[...] E che io fusse quel che la contentassi.
[...] Se poi non la vedrai partir contenta
Farami pur castrar, allhora allhora⁴¹⁷.

Questo improvviso cambio di rotta ha come primo effetto naturalmente quello di smascherare l'iniziale finto moralismo. Adesso Dulone svela le sue vere intenzioni, e la *pietade* su cui fa leva, in un rovesciamento paradossale molto comico, diventa quella per la sicura insoddisfazione sessuale della fanciulla («*son certo che ei/ vergine anchor da lui se partirà*»). Nel proporsi lui stesso come

⁴¹⁷ Berardo 1530, p. 46.

soluzione al problema, il servo marca un'opposizione tra la scarsa virilità del vecchio, il quale «*non gli potrà/ far bene alcuno*», e la propria vigorosa prestantza, su cui è pronto a scommettere molto più che la pelle («*Se poi non la vedrai partir contenta/ farami pur castrar, allhora allhora*»).

Tanto l'inganno, che ha come scopo la soddisfazione del piacere sessuale, quanto il finto moralismo esibito quale stratagemma per il raggiungimento dei propri scopi (spesso, come in questo caso, largamente amorali) sono caratteristiche specifiche del filone della beffa novellistico popolare⁴¹⁸. Dulone, significativamente l'unico personaggio di completa invenzione berardesca, è un tipo di stampo tipicamente boccaccesco nei propositi e nei modi, come ci confermano le sue successive apparizioni. Nella scena VI dello stesso atto IV lo ritroviamo che esce dalla casa di Stalino dopo avergli riportato il messaggio. Il vecchio lo spedisce indietro a ringraziare il padrone, e lui in un breve monologo pregusta il boccone e rimarca le sue intenzioni:

Dul: [...] già la cosa io veggio

Che sì che questa preda serà mia,

[...]. Spero certo potermi dar diletto

Con Cassina [...] ⁴¹⁹.

In questo caso la tradizionale metafora della conquista della donna come preda caccia ben si adatta alla spregiudicatezza del furbo “beffatore” Dulone, che però alla fine della vicenda sarà a sua volta beffato. Ce lo racconta in prima persona lui stesso in modo molto divertente e colorito nella scena VI dell'ultimo atto,

⁴¹⁸ In questo Dulone ricorda molto da vicino alcuni celebri “beffatori” del *Decameron* di Boccaccio, quali ad esempio Masetto da Lamporecchio, che con uno stratagemma si infila in un convento di suore per giacere con loro, l'abate protagonista della novella VIII della terza giornata, che fa credere ad un frate di essere nell'aldilà mentre si gode la sua donna, o ancora Don Felice, che riprende frate Puccio per la sua amoralità infliggendogli una penitenza il cui unico scopo è quello di tenerlo lontano mentre lui «si dà buon tempo» con sua moglie. Sulle tre novelle che hanno per protagonisti questi personaggi cfr. rispettivamente Ciavolella 2014, Eisner 2014 e Todorović 2014. Sulla beffa e le sue varie manifestazioni nella cultura rinascimentale cfr. Rochon 1972, pp. 7-47.

⁴¹⁹ Berardo 1530, p. 48.

quando ammette il fallimento su tutta la linea e dichiara infine con rassegnazione il proposito di andare a sfogarsi in un bordello dove non si rischiano sorprese:

Dul. [...] Io senza batter denti e mover bocca

Ne son fuggito fora per paura,

Donna non è costei che porti rocca.

Ma poi che voluto ha la mia sciagura

Ch'io non ho fatto quel ch'io credea fare,

Andrò a sborarmi con miglior ventura

Al loco ove un mio pare suole andare⁴²⁰.

Già da questi pochi frammenti si intuisce che Dulone è una figura caricaturale, un beffatore destinato al fallimento.

Il motivo di derivazione novellistica non investe soltanto lui, ma a ben vedere connota l'intero fitto tessuto di inganni e contro-inganni che si dipanano nella commedia, come la sequenza dell'incontro e del dialogo padre-figlio aggiunta da Berardo nella terza scena del primo atto. La dinamica è per certi versi simile a quella della prima scena in cui compare Dulone già ricordata, dove entrambi i protagonisti celano ipocritamente le proprie reali intenzioni di darsi piacere con la ragazza. Esordisce il figlio che, furbescamente, si mostra subito molto compiacente nei confronti del padre a cui fa mostra di rispetto e di consapevolezza dei propri doveri⁴²¹. Il padre risponde a tono, ricordandogli quanto sia importante in un figlio l'obbedienza al proprio genitore, e, in virtù di questo profondo valore, gli chiede di lasciare che Cassina sposi Olimpione come da sua volontà. Il giovane, peraltro a questo punto ancora ignaro delle reali intenzioni del vecchio, si mostra allora profondamente addolorato di non poterlo fare a causa un giuramento fatto a Calino

⁴²⁰ Berardo 1530, p. 48b.

⁴²¹ Il sospetto, instillato tanto in Stalino quanto, dobbiamo immaginare, negli spettatori, è che questa ostentata compiacenza sia una furba strategia elaborata in seguito al confronto con la madre, che aveva già apertamente compreso le intenzioni del marito. Cfr. Berardo 1530, p. 4.

che lo lega agli dèi: e gli dèi, è giusto che vengono prima dei genitori. Segue poi un interessantissimo scambio, che vale la pena riportare:

Sta: Quel che non si po' far già non voglio io.

A me tocca, e a Calino et a tua madre

Far che l'habbia Olimpion com'io desio.

Theu: Se tu farai così, certo mio padre

Il fatto tuo, scarcando me, farai,

Né potrò offendere le celeste squadre.

Ma quel che tu desidri anchor non hai,

Ché mia madre e Calino me ameno in modo

Che como credi non lo voltarai.

Sta: Escusato assai bene è, per quanto odo,

Mio figliolo, e ch'egli habbia tanto ingegno

In verità tra me molto ne godo.

Ma de mandarlo for ho fatto disegno,

Perché trando a un bersaglio ambi doi noi

Lui più presto di me darebbe al segno⁴²².

L'immagine che ne viene fuori è quella di un'astuta partita a scacchi, in cui ad ogni mossa segue una studiata contromossa. Il padre intuisce che non può chiedere al figlio di tradire il giuramento divino, però trova una scappatoia: se non sarà il giovane ma lui egli stesso ad infrangere la promessa allora il patto con gli dèi sarà mantenuto. Il ragazzo non si scompone e gli riconosce questa possibilità, ma gli ricorda che dalla sua egli ha la madre e il servo, i quali legittimamente

⁴²² Berardo 1530, p. 8.

faranno il suo interesse. Il successivo a parte di Stalino fornisce la chiave di lettura dell'intera scena. In esso il *senex*, pur riconoscendo che il figlio non agisce in buona fede, ne tesse le lodi ammirando il suo *ingegno*. Il termine non è casuale, dato che, come è noto, l'ingegno è la virtù forse più importante dell'uomo boccaccesco, e dei suoi inganni vittoriosi⁴²³.

I due personaggi sono dunque “smascherati” agli occhi dello spettatore e posti sullo stesso piano, e tra loro si viene a creare una sorta di implicita complicità. Anche il riuscito disegno delle donne nel finale della commedia ha i tratti della beffa, come emerge chiaramente dalle ammissioni delle vittime, Olimpione e Stalino, nella scena VI dell'atto V, in cui si scopre l'identità di Casina-Calino. I due lamentano infatti la loro disfatta con espressioni del tipo di:

Sta: Guarda come di me se prendon gioco,

O a che mal ponto son mai ridotto hora!

[...] **Oi:** Dhe non voler mentir che manifesta

È la cosa, e lo scia ben tua moglie

E se prende de nui piacere e festa⁴²⁴.

“Beffatori” Stalino, Olimpione, Theutuirinico, Dulone; “beffatrici” Cleostrata, Mirrina e Pardalisca: l'intera commedia è da questa prospettiva un cortocircuito di beffe, che si sovrappongono le une alle altre fino al punto di implosione con un efficace dinamismo comico.

Un altro tema su cui Berardo insiste con originalità è l'innamoramento del vecchio, deriso dalle donne come ridicola infatuazione. Così ad esempio Cleostrata lo definisce prima «*vecchio innamorato iniquo e rio*», poi «*matto e misero*

⁴²³ L'ingegno, inteso nella sua accezione più generica come capacità di volgere con la propria intelligenza le situazioni a proprio vantaggio, è nel *Decameron* messo più volte in relazione con la beffa, in special modo nelle novelle dell'ottava giornata. Cfr. Holmes 2013.

⁴²⁴ Berardo 1530, p. 50.

amatore», e la sua ancella Pardalisca dichiara in modo ancora più esplicito nel finale⁴²⁵:

Par: Et io son stata mandata qui fora

Per dileggiarlo, e de lui certo ho gioco,

Che è vecchio come un cucco e se innamora⁴²⁶.

Anche l'amico Alcesino lo rimprovera per l'inadeguatezza del suo comportamento. Qui però è necessario precisare che a differenza degli altri esempi che abbiamo finora preso in considerazione, un input per lo sviluppo di tematiche del genere può essere rintracciato nel testo plautino nella forma corrotta presente nelle edizioni a stampa dell'epoca. Vediamo innanzitutto il testo di Plauto nella versione che si trova nelle edizioni moderne. Siamo all'inizio del terzo atto: il vecchio si è recato dal vicino Alcesimo a sincerarsi che l'amico stia assolvendo a dovere ai compiti a lui assegnati. Uscendo di casa pronuncia queste parole:

Sen. Nunc amici |anne inimici sis imago, Alcesime,

mi sciam, nunc specimen specitur, nunc certamen cernitur.

Cur amem me castigare, id ponito ad compendium;

“cano capite” “aetate aliena”, eo addito ad compendium.

“Cui sit uxor”, id quoque illuc ponito ad compendium.

Alc. Miseriorem ego ex amore quam te vidi neminem⁴²⁷.

Qui il *senex*, con atteggiamento molto smaliziato, esorta Alcesimo ad andare oltre tutti i pregiudizi morali, come solo i veri amici sanno fare, e gli chiede di

⁴²⁵ Berardo 1530, pp. 11 e 37

⁴²⁶ Berardo 1530, p. 41. Emendo *cuoco*, lezione della stampa, in *cucco*.

⁴²⁷ *Cas.* 517-520.

aiutarlo a portare a compimento il suo piano. L'amico non controbatte nemmeno, ma con fare sentenzioso («*Io non ho mai visto nessuno più pazzo d'amore di te*») si rassegna alla volontà del vicino. In Berardo il quadretto è esattamente opposto:

Sta. Alcesino, io potrò veder adesso

Se tu sei amico o pur nimico a me,

E ciò conoscer me farai tu stesso.

Alc. Tra' tal pensier, tra' tal cura da te,

Voglite castigar che è tempo hormai,

Di castigare dico il tempo ne è.

Considra che la testa canuta hai,

Che non è tua etade conveniente

L'amor, né questo che cercando vai.

Vogli giongergli questo similmente,

Che non sta ben a un che habbia moglie

Tal cose, e ben ridutelo in la mente.

Per dio non me ricordo mai vedere

Un huom più misero e pazzo de fatto

Di te in amore, e certo ne ho spiacere.

Nel volgarizzamento Alcesino fa esattamente ciò che in Plauto il vecchio gli chiede di non fare, cioè il moralizzatore. Si sarebbe tentati di pensare a un'innovazione consapevole di Berardo, se non fosse che il Plauto del Merula ci propone un testo che è molto vicino alla soluzione della *Cassina*:

Sta. Nunc amici anne inimici sis imago, Alcessime, mihi sciam

Nunc specimen specitur. Nunc certamen cernitur.

Ale. Curam erue, curam exime. Castigare: id ponito ad compendium.

Cano capite, aetate aliena: eo *addita* ad compendium

Cui sit uxor: id quoque illuc ponito ad compendium.

Miseriorem ego ex amore quam te vidi neminem⁴²⁸.

La corrispondenza con il volgarizzamento è indiscutibile, ci sono ben tre errori congiuntivi (in corsivo nei due testi): a) la diversa attribuzione delle battute; b) la prima parte del verso 217 e la seconda terzina della battuta di Alcesino; c) la seconda persona dell'imperativo in luogo della prima dell'indicativo nella terza terzina di Alcesino e al verso 218. Dobbiamo quindi supporre che il testo su cui lavorò Berardo in questo segmento si basasse su una versione della *Casina* molto simile, se non proprio identica, a quella del Merula⁴²⁹.

Il paternalismo di Alcesino deriva dunque da questa fonte. Casi come questi sono abbastanza frequenti nell'intero *corpus* di volgarizzamenti ferraresi, ed è interessante constatare di volta in volta come differenze di lettura anche piccole possano alterare la percezione e il ruolo di uno o più personaggi, o persino modificare intere porzioni di intreccio⁴³⁰. Questo stesso paternalismo, ad esempio, lo ritroviamo tale e quale anche nella scena aggiunta da Berardo che ha come protagonisti i due amici (scena II atto II). In quel frangente Stalino confessa ad Alcesino il proprio amore, suscitando nell'amico questa reazione sdegnata:

⁴²⁸ Qui riportiamo i versi esattamente nella forma in cui si presentano nel Merula, a parte ovviamente la punteggiatura (Merula 1472, p. 136).

⁴²⁹ In altri casi invece siamo sicuri che il testo del Merula non è la versione latina su cui lavorarono i volgarizzatori o, eventualmente, che utilizzò Guarino nelle sue traduzioni in prosa preparatorie. Un esempio sono i *Menechini*, in cui sono presenti diversi errori disgiuntivi, cfr. Tissoni Benvenuti 1983, pp. 88-301

⁴³⁰ Per fare solo un esempio, nei *Menechini* «Una diversa lezione della *princeps* al v. 853 spiega quella che avrebbe potuto essere giudicata un'ardita innovazione dettata dal gusto moderno: la moglie confessa di voler bene al marito nonostante tutto (IV, 257); ma questo poi porta il traduttore ad interpretare diversamente le parole del marito (V, 176-7) che, sicuro dell'affetto della moglie, conta sul suo perdono per entrare in casa» (Tissoni Benvenuti 1983, p. 84). Altri casi li vedremo di volta in volta.

Alc. E per donde potrebbe esser intrato
Amore in te, che sei vecchio per dio?
Io credo che da te io sia deleggiato.
[...] Perché non è conveniente né honesto
In un vecchio l'amore, e non te è honore [...] ⁴³¹.

Il vicino esprime qui esattamente le stesse perplessità, in modo forse anche più esplicito. Lo snodo cruciale della sua argomentazione è ancora una volta la scandalosa anomalia sociale e morale rappresentata dall'innamorato anziano. Oltre che nei giudizi e nei rimproveri di Cleostrata e Alcesino, talvolta questa intonazione derisoria è declinata anche "dall'interno" nelle battute dello stesso Stalino, che in diversi momenti manifesta il proprio amore per Cassina con accenti che risultano grotteschi e caricaturali. Rispetto a Plauto, Berardo moltiplica le situazioni del genere e le struttura parodiando il modulo dell'amor cortese in senso moderno. Il gioco è semplice ma efficace, e si basa sull'effetto paradossale che producono quelle espressioni in bocca ad un vecchio ormai fisicamente decrepito, la cui virilità è in netto declino. Così ad esempio quando Stalino nella scena IV dell'atto III ordina ad Olimpione di andare a fare la spesa per la cena delle nozze e questi gli chiede se desidera qualche pietanza delicata, risponde così:

Sta: Non creder già che altra dolcezza io voglia
Che lei, né altro sapor o suavitate,
E de altra gentilezza non ho voglia ⁴³².

In aggiunta le belle parole cozzano spesso anche con le reali intenzioni del vecchio, il che talvolta crea dei brillanti cortocircuiti stilistici. Uno dei più gustosi è sempre nella scena II dell'atto II, quella in cui Stalino confessa il suo amore ad Alcesimo:

⁴³¹ Berardo 1530, p. 21.

⁴³² Berardo 1530, p. 32.

Sta: Del corpo bel, gentil, leggiadro e casto

Di Cassina son cotto, essa è bramata

Da me, così ne havesse io adesso un pasto⁴³³.

Nella stessa terzina contemporaneamente si lodano le alte virtù della donna gentile e la si paragona ad un pasto. È l'ennesima contraddizione incarnata dal personaggio: cuor gentile e "beffatore", bramoso e impotente, ardente di desiderio per un corpo giovane e bello lui che è un vecchio maleodorante e sdentato. Nella sua ambiguità e contraddittorietà tutta propria del volgarizzamento, davvero Stalino diventa il fulcro della nuova commedia e forse il risultato più alto della comicità del suo autore.

Oltre a questi due motivi principali - la beffa e il vecchio innamorato - cui è da aggiungere certa comicità triviale e oscena che abbiamo osservato all'inizio del capitolo, sotto il profilo tematico la *Cassina* conta anche diversi cambiamenti e innesti minori rispetto all'originale, alcuni dei quali degni di menzione. Un esempio è l'avarizia di Alcesino, il quale più volte preferisce offrire un aiuto pratico all'amico (pur colpevole di varie trasgressioni morali e sociali), piuttosto che prestargli del denaro. Nella solita scena II dell'atto II, a Stalino che gli chiede aiuto egli risponde così, senza sapere nemmeno il contenuto della richiesta:

Alc. Non me chieder dinar, perch'io non ne ho,

Se altro voi che dinar, fa ch'io lo intendi,

Che, pur ch'io possa, io te ne servirò⁴³⁴.

⁴³³ Berardo 1530, p. 21.

⁴³⁴ Berardo 1530, p. 21.

Più avanti il personaggio è ancora più esplicito, e al suo servo Dulone, che furbescamente gli fa notare come alla sua età sia disdicevole comportarsi da ruffiano, controbatte:

Alc. Non sai che per l'amico se de' fare
Ogni cosa? E che mal serìa mai questo?
Peggio serìa se gli havesse a imprestare
Qualche dinar, ma la stanza gli presto,
Senza ch'io mi disconza in cosa alcuna⁴³⁵.

Anche il buon Alcesino, quindi, mostra di aver caro prima di tutto il proprio interesse, e, da questo punto di vista, ricorda da vicino il tipo dell'avaro dell'immaginario novellistico popolare, con cui il volgarizzamento mostra come abbiamo visto numerosi punti di contatto⁴³⁶.

Altre volte le modifiche non sono di natura tematica bensì linguistica e riguardano l'introduzione e l'utilizzo di metafore culturali moderne che prendono il posto di o si aggiungono a quelle antiche. Un caso interessante è proprio all'inizio della commedia, nella scena I dell'atto I. È il primo incontro tra Stalino e Olimpione, quello in cui si formalizza il famigerato patto che darà il via all'intera vicenda. Stalino ha convocato il suo servo in città per offrirgli in moglie una donna, Olimpione ne è entusiasta e chiede e ottiene subito informazioni sulla sua futura moglie:

OI. Dimme ti prego de che parentado
È costei, che donna è, de quanta etade,

⁴³⁵ Berardo 1530, p. 46.

⁴³⁶ Naturalmente in Berardo l'avarizia è solo una sfumatura del personaggio di Alcesino. Nella novellistica del tempo l'avarizia è un tratto che spesso accompagna in forma più o meno parodica la figura del mercante: l'esempio classico è l'Erminio de' Grimaldi detto Avarizia del solito Boccaccio (Giornata I novella VIII).

E che cosa è se un huomo ha anchor provato.

Sta. Io te scio dir che essa è di gran beltade

E non credo che passi quindeci anni,

Et è vergine e tutta bontade⁴³⁷.

L'insistenza sulla verginità e il nesso tra questa e la bontà d'animo rimandano ad una concezione della donna e della sessualità nuova, di impronta medievale. Sempre questo primo dialogo Stalino-Olimpione ci offre tra l'altro almeno un altro esempio intrigante. Proponendo al servo le nozze, Stalino gli sottopone le condizioni da rispettare con un ingegnoso paragone padronale:

Sta. Ma così come sempre tu me dai

Il primo fico, persica, o mellone

Che nasca, e il primo d'ogni frutto c'hai;

Così anchora mi par che sia ragione

Che prima che metti in Cassina la mano

Lasci gustar a me il primo boccone⁴³⁸.

La similitudine è un chiaro riferimento ai rapporti di produzione medievali che legano un signore ai suoi sottoposti, e sarebbe naturalmente impensabile in un contesto antico. Casi del genere, molto frequenti specialmente nelle parti aggiunte, contribuiscono a conferire una veste moderna al dettato plautino, mostrando, qualora ce ne fosse ancora bisogno, come questi volgarizzamenti siano un lavoro non di ripresa ma piuttosto di innesto dell'antico nel moderno. Se in quest'ottica consideriamo, con le necessarie cautele, la *Cassina* non più come una versione di

⁴³⁷ Berardo 1530, p. 3.

⁴³⁸ Berardo 1530, p. 4.

Plauto ma alla stregua di qualsiasi altro “rifacimento” di un’opera nata in un altro contesto, non abbiamo difficoltà nell’affermare che Berardo ha vinto la scommessa di riproporre in forma accattivante un’opera del passato senza snaturarla⁴³⁹.

III.1.3. Il plautino in Berardo: motivi strutturali antichi in un contesto nuovo.

Fino a questo punto ci siamo concentrati sugli elementi di discontinuità tra il volgarizzamento e l’originale plautino, legati principalmente all’operazione di rinnovamento tematico messa in atto da Berardo. In questo contesto il Nostro appare come un brillante innovatore, che ha saputo rivitalizzare i motivi comici antichi non soltanto arricchendoli di una coloritura moderna, ma spesso rivisitandoli alla luce del suo background culturale e letterario volgare. Abbiamo infatti osservato come i nuclei tematici più ricchi e meglio riusciti siano quasi sempre il risultato di un trapianto dello spunto latino in un repertorio di situazioni e moduli espressivi marcatamente contemporanei, affini a quelli della novellistica e della lirica cortese. In qualche circostanza poi l’autore si spinge ancora oltre, aggiungendo personaggi e spunti drammaturgici di ideazione propria come è il caso di Dulone, il servo-beffatore e a sua volta raggirato. Ma il discorso vale anche per altri personaggi aggiunti.

E tuttavia sotto molti aspetti Berardo si dimostra anche rispettoso della drammaturgia plautina che si sforza di ricalcare. In questo paragrafo prenderemo in considerazione quegli elementi del volgarizzamento che si mostrano più contigui al dettato latino pur consapevoli che qualsiasi conservazione attiva non può prescindere da inevitabili filtri e rielaborazioni.

L’ambito in cui si osservano le permanenze più significative è indubbiamente quello strutturale. Nell’impostazione generale della sua *Cassina*, infatti, Berardo non solo tende a conservare alcune importanti dinamiche interne al testo plautino, ma le applica anche autonomamente nelle parti aggiunte *ex novo*.

⁴³⁹ Del resto, il problema dell’eccessiva modernizzazione dei testi antichi e del loro snaturamento era molto attuale nella Ferrara erculea. Basti ricordare le parole di Battista Guarini nella lettera ad Ercole d’Este datata 14 febbraio 1479 in cui si difende proprio dall’accusa dell’eccesso di modernità in una traduzione plautina (*Aulularia*): «Ma parevami molto migliore translatione [...] ridurre la cosa ad la moderna, che volendo exprimere de parolla in parolla fare una translatione obscura et puocho saporita». La lettera, pubblicata una prima volta in Luzio, Renier 1888, è discussa insieme ad altro materiale in Guastella 2013, pp. 38-39.

D'altronde, lo ricordiamo, il suo proposito, come di tutti gli altri poeti di corte che furono coinvolti da Ercole nella grande stagione dei volgarizzamenti, è prima di tutto quello di fornire un testo adatto ad una recita in un'ottica più drammaturgica che filologica.

Il modulo "strutturale" più elementare che ricorre con insistenza nel volgarizzamento è il canonico monologo di entrata di un personaggio. Molto di frequente nella commedia plautina nei casi di ingresso a scena vuota il personaggio pronuncia un monologo in cui a) motiva la sua presenza sul palco, b) rende note le sue intenzioni e c) descrive i movimenti in scena propri e eventualmente di altri personaggi. Prendiamo ad esempio il monologo di ingresso che Cleostrata pronuncia nella scena I dell'atto II, dopo aver brevemente dato indicazioni alle sue ancelle:

Cle. St, tace atque abi; nec paro neque hodie coquetur.

quando is [scil. Senex] mi et filio | advorsatur suo

animi amorisque causa sui,

Flagitium illud hominis! ego | illum fame, | ego illum siti,

maledictis, malefactis amatorem ulciscar;

ego pol illum probe incommodis dictis angam.

Faciam uti proinde ut est dignus vitam colam,

Acheruntis pabulum,

flagiti persequentem,

stabulum nequitiae.

Nunc huc meas fortunas eo questum ad vicinam⁴⁴⁰.

La *matrona*, arrabbiata con il marito, diserta i suoi compiti di moglie, non prepara la cena e se ne va fuori dalla vicina (*Nunc huc meas fortunas eo questum ad vicinam*).

Allo stesso modo nella scena IV dell'atto III il *senex* entra in scena e recita così:

Sen. Stultitia magna est mea quidem sententia,
Hominem amatorem ullum ad forum procedere,
In eum diem quoi quod amet in mundo siet,
Sicut ego feci stultus. Contrivi diem,
Dum asto advocatus cuidam cognato meo.
Quem hercle ego litem adeo perdidisse gaudeo,
Ne me nequiquam sibi hodie advocaverit.
Nam meo quidem animo, qui advocaturus advocet,
Rogitare oportet prius et <per>contrarier
Adsitne ei animus necne <ei> adsit quem advocet.
Si negata desse, exanimatum admittat domum.

⁴⁴⁰ *Cas.* 148-161. In Berardo, nella corrispondente scena V dell'atto I, troviamo: «Niente a lui [scil. Stalino] voglio apparecchiare per dio/ Né cosa alcuna gli vo' cucinare/ Poi che a me è sì contrario e al figliuolo mio/ Sol per darsi piacere e per amore, / Quel vecchio innamorato iniquo e rio. / Ma io castigarò questo amatore/ Con fame, sete, mal detti e mal fatti; / E gli darò malinconia e dolore/ Con spiacevoli ditti e sdegnosi atti. / O che gran fama, o quanto ben li sta/ Lo innamorarsi a tal vecchi refatti./ Ma io farò in modo che lui viverà/ Come merita, pasto della morte, / Seguitator di ogni cosa dishonesta,/ Stallazza da lussuria, e da ogni sorte/ De vicij. A la vicina hor vado a dire/ Le mie desgratie e la mia mala sorte» (Berardo 1530, p. 11). Come si vede, a parte l'accentuazione degli insulti al marito e il solito cenno all'indecenza della condizione del vecchio innamorato, il monologo è molto fedele.

Sed uxorem ante aedis eccam. Ei misero mihi⁴⁴¹!

Anche in questo caso, cioè, illustra l'antefatto del proprio rientro prima di mettersi a battibeccare con la moglie che sopraggiunge nel frattempo. Il monologo, come spesso succede in Plauto, offre anche lo spunto per inserti di colore, in questo caso quello dell'innamorato al Foro.

Monologhi di questo tipo nel teatro plautino ce ne sono molti, e l'impressione è che la loro prima finalità sia quella di tenere insieme le fila dell'intreccio. La loro costante è infatti il legame che creano tra le azioni di un personaggio e gli sviluppi della trama («io faccio questo perché...»), e spesso nel creare il nesso riportano anche notizie su quello che nella finzione si immagina sia accaduto fuori scena («mentre non ero qui mi è successo...»). Nel finale essi tendono a contenere indicazioni di movimento o interazione scenica («adesso vado qui...; ecco che vedo/lui viene qui...»), aspetto che per adesso ci limitiamo a costatare e sul quale torneremo in seguito.

Questo meccanismo viene adottato nel volgarizzamento sia nelle parti fedelmente tradotte dall'originale, che in quelle rielaborate o aggiunte. Se per esempio prendiamo in esame le sequenze in cui Berardo altera per varie ragioni l'azione scenica, lo ritroviamo ogni qual volta un personaggio entra in scena da solo⁴⁴². Ecco ad esempio le parole di Cleostrata all'inizio del secondo atto:

Cle. Scio ch'el marito mio tarda a venire,

Ma infino a tanto che starà a tornare

⁴⁴¹ *Cas.* 558-575. In Berardo, dove però in scena per motivazioni che vedremo dopo c'è già Cleostrata, troviamo: «Parme che de un amante gran pazzia/ Sia il voler gire in giudizio quel dì/ nel qual quel che ama per lui in ponto sia, / Et io stolto fatto ho proprio così, / Ché in advocar per un mio gran parente/ Ho consumato il giorno insino a qui./ E inverità me allegro summamente/ Perché abbia pena de haverme pigliato/ Che habbia persa la lite amaramente./ Innanti che alcun prenda uno advocato/ De' domandare se gli ha tempo a ciò, / E se ha l'animo a questo apparecchiato./ Se l'avvocato gli dice de no, / Lascilo a casa senza animo andare, / E così alcun ingannar non si po'. / Mia moglier a la porta vedo stare, / Miser! [...]» (Berardo 1530, p. 36). Tolle le ovvie modernizzazioni di contesto il monologo è tradotto fedelmente.

⁴⁴² Il discorso vale anche naturalmente per le parti aggiunte.

A la vicina mia voglio anchor gire,
Ché dicendo i miei guai seco mi pare
Che assai mi giovi, ché in ciascuna doglia
È assai conforto il potersi sborare.
Ma par che sempre a la mia sorte voglia
Turbarme quel che da far ho pensiero,
Che in qua lui viene de una bona voglia.
Ma qui mi voglio fermare e vedere
Quel che me saprà dire: acciò mia mente
Se rivolga a volerlo compiacere.⁴⁴³

L'impostazione è la solita: il personaggio spiega perché è uscito di casa e cosa ha intenzione di fare, salvo vederne un altro in arrivo e soprassedere. Gli ingredienti ci sono tutti: motivazione della presenza in scena («mio marito non arriva»), dichiarazioni d'intenti («voglio andare dalla vicina a sfogarmi») e descrizione di un'interazione scenica («ecco che viene qua mio marito»). Una variante la troviamo all'inizio dell'atto III, quando a entrare a scena vuota è la coppia Olimpione-Stalino:

OI. Noi siam de compagnia stati o patrone
In piazza, ma compagni non siam stati
A gli albarelli, et a le cose bone.
Tutti i spiciali in piazza hai molestati,
E non scio dove diavol tu habbi messo

⁴⁴³ Berardo 1530, p. 15.

Tanti pistacchi e tanti pignocati.
Ma fa che da saper me sia concesso
Quel che voi far de quella ontion la quale
Io t'ho vista comprar sì chara adesso.
Sta. Se fusse addormentato uno animale,
Tanto che mal se potesse addrizzare,
Il sveglia e fa levar l'unguento tale.
Ma non vogliam più di questo parlare
Però ch'io vedo che Calin ven fore
Col quale mi bisogna contrastare.⁴⁴⁴

La peculiarità di questa situazione è ovviamente la sua natura dialogica e non monologica, per il resto abbiamo due dei consueti tratti tipici: una descrizione di quello che è avvenuto fuori scena («siamo andati a comprare delle cose») e di un'interazione («ecco che viene qua Calino»)⁴⁴⁵.

Il fatto che questa soluzione sia adottata nella *Cassina* in ognuna delle entrate a scena vuota aggiunte da Berardo, mentre in Plauto è molto frequente ma non fissa, è molto indicativo della dominante preoccupazione di assicurare la massima chiarezza. Il volgarizzatore sembra rendersi conto che il nuovo pubblico, non ancora abituato all'esperienza del teatro, ha bisogno di continui aiuti per poter seguire la trama. L'impianto unitario e mimetico della commedia classicistica è molto lontano da quello epico-narrativo della tradizione sacra e profana per cui l'apparente pedanteria di certi passaggi deve essere considerata funzionale e necessaria.

⁴⁴⁴ Berardo 1530, p. 24.

⁴⁴⁵ In questo caso l'interazione è anche una formula di entrata in scena descritta, una struttura di cui ci occuperemo tra poco. I due personaggi non discutono in questo caso la motivazione della loro entrata e le loro intenzioni semplicemente perché lo avevano appena fatto nel finale della scena precedente.

Questa preoccupazione di Berardo per l'efficacia comunicativa è confermata anche da una serie di interventi di anticipazione degli sviluppi futuri della vicenda. Come accade ad esempio, alle prime battute della vicenda, nel monologo del vecchio della seconda scena del secondo atto dopo che ha mandato la moglie a chiamare Calino:

Sta. Credo ben che mia mogliera mandarà

Calino a me, ma pria ch'el venga fora,

Quel ch'io voglia da lui lei gli dirà,

Quel che lui debbia far gli dirà anchora.

Ma venga pur quando lui voglia a me

Che a modo mio farà senza dimora.

Quando io dirò: "Calino, io darò a te

Libertà se tu lasci ad Olimpione

Cassina", lo farà, se prudente è⁴⁴⁶.

Un inserto aggiunto con l'unico scopo di anticipare, e quindi di rendere più chiari al pubblico, alcuni sviluppi futuri della vicenda come una sorta di bussola. Nella stessa scena questo espediente ricorre addirittura altre due volte, sempre nelle parole di Stalino:

Sta. Ma de che desperar me voglio anchora?

Forsi non potrà la mogliere mia

Voltare Olimpion come pensa hora,

E al fin verrasse come ho in fantasia

⁴⁴⁶ Berardo 1530, p. 18.

A la sorte, così possino i dei
Mandar la sua a Calin pessima e ria.
[...] A casa ne andarò del vicin mio,
E molto pregarollo e caldamente
Che me vogli servire e compiacere
De la sua casa, e a quello apertamente
Narrarò la mia voglia e il mio pensiero.
Se lui mi serve, havrò tutto il mio intento
Che nulla poi saperà mia moglie⁴⁴⁷.

In questa sequenza, ritenuta evidentemente particolarmente problematica, Stalino preannuncia tutto quello che succederà nelle due scene successive. Berardo utilizza il dispositivo con maggior risolutezza per ottimizzare la relazione con gli spettatori, una esigenza che non sussisteva nel mondo antico, dove lo spettatore era perfettamente in grado di interpretare correttamente l'intreccio, convenzionale e ripetitivo nei suoi nuclei di base⁴⁴⁸.

L'aspetto strutturale senza dubbio più rilevante che avvicina Berardo a Plauto non riguarda però l'intreccio, ma la codifica dei movimenti e delle interazioni sceniche⁴⁴⁹. Al pari di ogni altra commedia plautina, la *Casina* contiene una vera e propria dizione formulare che accompagna costantemente i movimenti dei personaggi sulla scena (entrate, uscite, spostamenti) e spesso anche le loro interazioni (percezione della presenza in scena di un personaggio e apertura di un

⁴⁴⁷ Berardo 1530, p. 20.

⁴⁴⁸ Nella *Casina* l'anticipazione dell'intreccio non è frequentissima, ma abbiamo comunque qualche caso. Ad esempio nella scena II dell'atto III Cleostrata, appena venuta a conoscenza delle trame del marito, pronuncia questo monologo: Hoc erat ecastor [id], quod me vir tanto opere orabat meus/ Ut properarem arcessere hanc <huc> ad me vicinam meam: / Libaræ aedes ut sibi essent, Casinam quo deducerent. / Nunc adeo nequaquam arcesseram, <ne illis> ignavissimis/ Liberi loci potestas sit, vetulis vervecibus (531-535).

⁴⁴⁹ Questi aspetti sono stati recentemente approfonditi in Felici 2007 e 2012, che applica le acquisizioni di linguistica pragmatica alla commedia latina.

canale di comunicazione). Il formulario, non fisso ma soggetto a continue variazioni e talvolta mancante, potrebbe avere lo scopo di guidare gli spettatori ed eventualmente anche gli attori ad una corretta lettura di ciò che avviene in scena. Come nel caso dei monologhi d'entrata, anche queste indicazioni interne al testo vengono non solo conservate da Berardo nei luoghi in cui comparivano già in Plauto, ma anche utilizzate in diversi casi autonomamente. Abbiamo già osservato che una delle componenti fisse dei monologhi d'entrata è quella di descrivere il movimento scenico di un personaggio, in prima o in terza persona. Queste descrizioni altro non sono che le formule plautine, in special modo quelle di entrata in scena. Riconsideriamo per esempio la parte finale della sequenza che segue l'ingresso di Cleostrata all'inizio del secondo atto:

Cl. Ma par che sempre a la mia sorte voglia

Turbarme quel che da far ho pensiero,

Che *in qua lui viene* de una bona voglia.

Ma *qui mi voglio fermare* e vedere

Quel che me saprà dire: acciò mia mente

Se rivolga a volerlo compiacere⁴⁵⁰.

Ci troviamo palesemente di fronte a due diverse formule: la prima è la forma base dell'entrata in scena (deittico + verbo di movimento); la seconda è la descrizione generica di un movimento, quello compiuto da Cleostrata che si apparta per origliare le parole del marito che sta arrivando (deittico + verbo di stasi). Stesso discorso anche per la variante dialogica Olimpione-Stalino all'inizio del terzo atto, la cui penultima terzina contiene pure un'evidente formula:

Sta. Ma non vogliam di questo più parlare

⁴⁵⁰ Berardo 1530, p. 14.

Però ch'io *vedo che Calin ven fore*

Co'l quale mi bisogna contrastare⁴⁵¹.

È di nuovo un'entrata in scena standard, con la differenza che, invece del deittico, troviamo qui un verbo di percezione (*vedo*). La variazione non è un caso unico, ma è manifestazione di una più generale tendenza del volgarizzatore ad una maggiore libertà nella combinazione dei singoli elementi linguistici⁴⁵².

Un altro luogo del testo molto sensibile all'aggiunta di questa dizione formulare, e nello specifico di indicazioni di uscita di scena, è il finale di atto. È uno di quei casi in cui Berardo, per ragioni che chiariremo tra poco, altera l'impianto originale, e nel farlo ricorre appunto a un codice linguistico analogo a quello plautino. Ad esempio nella scena VI dell'atto I Cleostrata, dopo aver congedato Mirrina esattamente come avviene in Plauto, pronuncia anche queste parole:

Cl. [...] adesso *andare in casa anchora io voglio*.

Hormai venir debbe il marito mio

Che ha torto e pur vuol vincer con orgoglio⁴⁵³.

È una lieve variazione di una forma di uscita di scena plautina (intenzione + verbo di movimento), che si ripete con poche variazioni in tutti gli altri segmenti finali di atto: alla fine di quello successivo, ad esempio, Stalino esce di scena recitando una formula praticamente identica («*Voglio ire in piazza, che bisogno me è*»⁴⁵⁴).

Lungo tutta la commedia si dispiegano poi vari altri casi di aggiunta di indicazioni di movimento e anche di interazione. L'uso che ne fa Berardo, unito

⁴⁵¹ Berardo 1530, p. 23.

⁴⁵² Formule come «Ecco ch'io vedo in qua venir» (deittico + percezione + movimento), o in forma interrogativa «Che vuol dir ch'io vedo venir...?» (Avverbio interrogativo + percezione + movimento), o ancora «Ma io voglio andar...» (intenzione + verbo di movimento) sono ben attestate lungo tutto il volgarizzamento, parti aggiunte incluse.

⁴⁵³ Berardo 1530, p. 14.

⁴⁵⁴ Berardo 1530, p. 24.

alle informazioni che possediamo sul contesto dei volgarizzamenti e sulle modalità di produzione e fruizione del teatro erculeo, rappresenta per noi la chiave di volta nella corretta interpretazione del meccanismo. Come tutti i testi del teatro di corte di fine XV-inizio XVI secolo, anche i volgarizzamenti plautini nascono in una forma decisamente diversa da quella che ci è pervenuta nelle stampe. Il traduttore infatti con buona probabilità non scriveva un testo completo in sequenza, ma lavorava di volta in volta sulle parti scannate, destinate ai singoli attori. Le stesse parti scannate poi non erano che singoli frammenti entro un insieme di scritture di servizio difficili da ricostruire. Nel brogliaccio inestricabile di questa testualità polimorfa, di cui le stampe restituiscono solo una pallida eco, è difficile per lo studioso capire se e in che modo venissero date delle indicazioni sceniche agli attori. Il tasso di variabilità delle soluzioni è molto alto, e mancano evidenze documentarie da prendere a riferimento.

Il caso di Berardo è uno di quelli che permette per lo meno di avanzare delle ipotesi. La formularità di cui fa uso massiccio - più ancora che nell'originale plautino, rispetto al quale tende per altro anche a semplificare e regolarizzare - produce come effetto l'inglobamento all'interno del testo di buona parte delle informazioni necessarie all'azione scenica. Questo tipo di indicazioni in Plauto fungevano prevalentemente da strumento di orientamento per il pubblico e in misura minore anche per gli attori in un teatro non "realistico" fondato su consolidate convenzioni formali. Nella Ferrara erculea, in cui stava prendendo forma un teatro del tutto nuovo e di impianto mimetico e unitario, questa dizione ricorsiva poteva *anche* aiutare ad orientarsi, ma resta da giustificare in termini più ampi.

A nostro parere queste formule potevano servire come vere e proprie didascalie sceniche. Sappiamo che le uniche forme di "didascalie", nel senso che oggi si tende ad attribuire al termine, nei testi dell'epoca destinati alla recita sono quelle del tipo iussivo rintracciabili ad esempio nella versione dei *Menechini* contenuta nel Sessoriano⁴⁵⁵. In casi del genere, sempre molto rari, didascalie di questo tipo compaiono generalmente solo in casi in cui l'informazione non è

⁴⁵⁵ Cfr. supra I.1.4.

contenuta nel testo, e per di più con una dizione formulare fortemente mutila⁴⁵⁶. Il quadro che emerge è quello della coesistenza di due modelli concorrenti: a) indicazioni para-testuali e b) indicazioni interne al testo⁴⁵⁷. Ovviamente sulle prime niente possiamo sapere, e rispetto al testo di Berardo che abbiamo a disposizione possiamo soltanto constatare che l'autore tende ad includere le indicazioni sceniche nel testo, e ipotizzare che non ce ne fossero altre, se non in casi del tutto eccezionali come quello dei *Menechini* del Sessoriano⁴⁵⁸.

Ricollegandoci ora al punto da cui siamo partiti, cioè i riferimenti alla scena che Berardo talvolta aggiunge alle formule plautine, è chiaro che da questa prospettiva sono facilmente decifrabili come informazioni supplementari utili all'azione scenica. Nello specifico, i due casi che abbiamo commentato specificano l'entrata/uscita coinvolta nel movimento (la *stalla* e la *scala*).

Nel corso della nostra analisi abbiamo più volte fatto riferimento a particolari luoghi del testo in cui Berardo modifica l'impianto plautino. Abbiamo rilevato che gran parte sia dei monologhi che delle descrizioni di movimento aggiunte si situano proprio in questi segmenti, dove gli interventi dell'autore sono più cospicui. Queste porzioni testuali, che sembrano ricorrere con una certa sistematicità, coincidono sempre con le terzine finali di un atto e con quelle iniziali del successivo. Chiariamone ora, in conclusione del nostro discorso, i contorni.

L'elemento di disturbo all'origine delle modifiche è la difficoltà di applicare il principio-guida indicato già da Donato nel suo commento a Terenzio: quello secondo cui la fine di un atto si colloca nei punti in cui la scena rimane vuota. Un'indicazione, più che una norma recepita come tale, giacché il volgarizzatore si

⁴⁵⁶ Specialmente in presenza di didascalie, il Sessoriano tende infatti ad eliminare le informazioni sceniche contenute nel testo plautino. In Plauto ad esempio Penicolo al termine del suo primo monologo pronuncia una formula di entrata in scena seguita da una di interazione: [...] sed aperitur ostium. / Menaechmum eccum ipsum video, progreditur foras. (*Men.* 108-109). Nel testo volgarizzamento non troviamo traccia di queste informazioni, ma troviamo la didascalia: «Hora detto Penicolo Menichino escha di casa con una vesta sotto, la mogliera li va dreto e piglialo per il mantello e dice così» (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, ms. Sessoriano 413, c. 35^v). Casi del genere sono piuttosto frequenti, e lasciano pensare che i due modelli (indicazioni sceniche nel testo e didascalie prescrittive) siano concorrenti.

⁴⁵⁷ Una situazione del genere di alternanza didascalie prescrittive/indicazioni interne al testo è ben documentata nei *papeles de actor* spagnoli, cfr. Vaccari 2006, pp. 67-167.

⁴⁵⁸ Berardo mantiene alcuni dei pochi casi di entrata in scena non accompagnata da alcuna formula che troviamo in Plauto, cioè *Cas.* 144, *Cas.* 531, *Cas.* 936, quindi è possibile che in questi casi l'informazione arrivasse agli attori in altro modo, magari in indicazioni para-testuali come quelle dei *Menechini*.

dimostra spesso incerto nella scansione delle scene. Ciò dipende in larga parte dall'alto tasso di variabilità della divisione in atti proprio dei manoscritti e delle prime edizioni a stampa allora in circolazione, in un'epoca ancora ben lungi dall'istituzionalizzazione di un testo canonico⁴⁵⁹. Nelle situazioni in cui un atto nell'originale latino terminava lasciando uno o più personaggi in scena, Berardo sceglie sempre la soluzione dello svuotamento forzato del palco.

Oltre che per rispettare principio teorico della scena vuota in chiusura di atto, esiste anche un'altra ragione di ordine pratico che induce il volgarizzatore a sgombrare la scena in questi *loci*. Sappiamo infatti che a Ferrara gli atti erano intervallati da fastosi *intermedii*, accompagnati dalla musica⁴⁶⁰. E dunque l'uscita di scena di tutti i personaggi in fine di atto era anche un modo per liberare il palco per questi veri e propri spettacoli nello spettacolo.

A inizio di ogni atto ricorrono dunque sempre i medesimi monologhi di entrata e alla fine le medesime formule di uscita. Lo schema non è rigidissimo, con qualche interessante eccezione come quella a cavallo tra atto II e atto III, che coinvolge Olimpione e Stalino, contenente l'originale digressione sul mercato ittico che abbiamo già visto. Più spesso però alla fine di un atto si trova in palco un solo personaggio, e in queste circostanze Berardo forza un po' la mano. A cavallo tra atto III e atto IV abbiamo ad esempio queste due terzine:

Cl. In casa voglio andare infino a tanto

Che torni [scil. Stalino], e pensarò tale invenzione

Che l'amor gli farò poner da canto

Atto IV

Cl. Più a tempo fora io non potea venire

Che in qua vien mio marito, anzi un castrone

⁴⁵⁹ Per una panoramica sulle varianti di scansioni in atti che circolavano all'epoca cfr. Questa 1985, pp. 243-269.

⁴⁶⁰ Sugli *intermedii* cfr. sempre il fondamentale Pirrotta 1969, pp. 5-333_e il recente Lipani 2014.

Che castrato per me li posso dire⁴⁶¹.

Qui si verifica una rapida uscita-entrata di Cleostrata poco verosimile dal punto di vista dell'intreccio così come accade fra il quarto e il quinto atto con l'aggravante che Stalino, il personaggio interessato, rientra in casa propria da cui era appena uscito:

Sta. [...]

Ma in casa voglio andare incontinente.

Atto V

Sta. Una hora dentro ascoltar son stato,

Come ho sentito che de for vien gente

In qua me son di subito aviato⁴⁶².

Al termine di questa nostra indagine sull'impianto strutturale della *Cassina* appare evidente che Berardo compie uno sforzo notevole per mantenersi apparentemente fedele alla dinamica scenica plautina, ma si tratta di un rigore più apparente che reale, in quanto i moduli dell'originale sono filtrati da una serie di elementi quali conoscenze teoriche della commedia antica, la prassi teatrale moderna e il nuovo contesto volgare, che influenzano profondamente la ricezione del modello.

III.1.4. Le scene aggiunte.

A questo punto della nostra analisi abbiamo ormai messo a fuoco le categorie interpretative necessarie per approfondire il discorso sulle parti aggiunte *ex novo* da Berardo. Si tratta come abbiamo già accennato di ben otto scene nuove, un numero

⁴⁶¹ Berardo 1530, p. 36.

⁴⁶² Berardo 1530, p. 41b.

maggiore rispetto a ogni altro volgarizzamento, in buona parte giustificate dalla sua scelta di rendere espliciti sulla scena segmenti narrativi nell'originale solo menzionati *extra scaenam* nell'antefatto o nell'epilogo. Il peso che questi inserti acquistano nell'economia della commedia è notevole, dal momento che comportano l'introduzione di tre nuovi personaggi (Theutuirinico, Dulone e Cassina) con relative sotto-trame narrative. Nella loro stesura il volgarizzatore approfondisce temi già delineati nel resto dell'opera, ricorrendo anche agli stessi moduli "strutturali" che abbiamo sopra individuato. Ogni scena quindi, in quanto libera combinazione di elementi già presenti nel corpo centrale del testo, è sì fortemente nuova ma anche perfettamente integrata nell'insieme.

Prima di descrivere le singole scene è necessario però dare un'occhiata veloce anche al prologo. In realtà non si tratterebbe di una vera e propria aggiunta, in quanto nella *Casina* di Plauto è pure presente un lungo e interessantissimo prologo, che però nulla ha a che vedere con quello del volgarizzamento⁴⁶³. La lunga premessa iniziale del prologante sulle vecchie commedie che, come il buon vino, più passa il tempo e più migliorano e non sono comparabili con le scadenti commedie nuove, così come la successiva digressione sull'uso non romano delle nozze tra schiavi, scompare del tutto nella *Cassina*. La versione volgare sostituisce infatti all'originale una forma di prologo molto semplice e ormai standard per l'epoca, tanto nei volgarizzamenti plautini quanto anche in spettacoli di altro tipo come le sacre rappresentazioni fiorentine⁴⁶⁴. Questo è evidente già dai due elementi convenzionali contenuti nella prima terzina, cioè il generico richiamo all'attenzione del pubblico e la citazione della fonte:

Pro. Salute, *audite ben* la comedia

Di Plauto, la qual Cassina è chiamata.

Ma l'argomento attenderiti pria:

⁴⁶³ Cfr. Pl. Cas. 1-88. Su questo prologo cfr. Questa 1988 61-65 e MacCary, Willcock 1976, pp. 97-110

⁴⁶⁴ Sul prologo classico (in particolare quello terenziano) cfr. Guastella 2015. Per quanto riguarda il prologo della sacra rappresentazione fiorentina, cfr. Ventrone 2008, pp.178-183.

Le successive sei terzine si limitano ad esporre l'argomento della commedia, con un'unica importante peculiarità⁴⁶⁵. L'argomento infatti non viene esposto nella sua interezza, ma si mantiene il riserbo sull'inganno finale:

Pro. Per sorte poi vederan chi havrà a havere

E vedriti in favor de chi verranno

Le sorte, e poscia con molto piacere

Vedrete un bello e piacevole inganno⁴⁶⁶.

Siamo di fronte a un raro caso di volgarizzamento in cui l'autore crea un'aspettativa nel suo pubblico conservando l'effetto sorpresa⁴⁶⁷.

Spostiamoci ora finalmente nelle nostre scene nuove, iniziando dalla scena I dell'atto I che apre la commedia. Entra subito il protagonista, il vecchio Stalino, ovviamente a scena vuota. Esattamente come ci aspetteremmo, troviamo subito un lungo monologo di apertura:

Sta. Olimpion mio castaldo sta pur molto

A venire a la terra, io pur lo espetto

E in gran pensieri me ritrovo involto.

Non scio quel che me dica, ho gran sospetto

Che il messo per il qual per lui mandai

Non gli sia andato o non gli l'habbia detto.

Se gli l'havesse detto, essere hormai

Pur doveria qui, ma un altro vo' mandare

⁴⁶⁵ L'esposizione dell'argomento è invece assente dal prologo plautino, che descrive solo l'antefatto.

⁴⁶⁶ Berardo 1530, p. 2.

⁴⁶⁷ Negli altri volgarizzamenti "ferraresi" (*Amphitrione*, *Menechini* e *Mostellaria*) questo non succede mai.

Per lui che star non voglio in questi guai,
Che per Cassina io morrò, e ritrovare
Non scio alcun modo da poterla havere
Se al mio Castaldo non la cerco dare
Per moglia. In casa dove è mia mogliere
Non bisogna scherzar: se a lui la do,
Me potrò dare anch'io con lei piacere.
Ma se ben a guardare intento io sto
Vedo il Castaldo che ne viene in qua,
Onde per dio molta allegrezza io n'ho.

Come si vede, sono presenti tutti gli elementi che abbiamo riconosciuto costitutivi della struttura del monologo di entrata: il personaggio a) motiva la propria presenza in scena («sto aspettando Olimpione»), b) rende note le sue intenzioni («voglio dargli in moglie Cassina») e c) descrive il movimento di un altro personaggio con una formula plautina, in questo caso di entrata (verbo di percezione + verbo di movimento + deittico). Trattandosi poi anche dell'incipit della commedia, il monologo è anche particolarmente ricco di informazioni di contesto, quali il riferimento al motore dell'azione, cioè l'innamoramento del vecchio per Cassina, e all'ostacolo principale, la moglie.

Segue poi il dialogo Stalino-Olimpione, che abbiamo in parte precedentemente già considerato a proposito delle peculiari metafore culturali moderne che vi compaiono. Aggiungiamo ora che il rapporto tra i due personaggi è in questo frammento iniziale impostato in termini molto formali e deferenti, come si intuisce già dalle prime battute:

Sta. Charo patron, dio te dia sanità

Tu hai mandato per mi, che cosa ce è?

Dillo a chi per servirte in ponto sta.

OI. Giove dia anchora sanitate a te⁴⁶⁸

[...].

Questa deferenza, viziata da una sottile forma di diffidenza («**OI.** *Se pur tu voi di me gioco pigliarte, [...] non voglio infine esser becco per niente*⁴⁶⁹»), fa da contraltare al grottesco rovesciamento di ruoli tipicamente plautino che si verifica nella parte finale, quando Stalino, per compiacere Olimpione, ammette addirittura di essere suo servo. Berardo quindi potenzia il ribaltamento finale creando una sorta di percorso che da questa iniziale deferenza approda a una vera e propria derisione. Da segnalare in questa sequenza è anche l'alto tasso di proverbi e doppi sensi, tanto che a un certo punto Olimpione sbotta⁴⁷⁰:

OI. Ma lasciam pur da canto il motteggiare,

E vogliamo venire ai fatti un tratto.

In chiusura di scena, quando Stalino manda Olimpione a chiamare la moglie, troviamo una tipica anticipazione dell'intreccio:

Sta. Ma vo' che chiami mia moglie presto

E a lei da parte tua la chiederò

Si che di batter non te sia molesto.

Che sei venuto a posta io li dirò

Per dimandarla, e se lei non vorà

⁴⁶⁸ Berardo 1530, p. 3.

⁴⁶⁹ Berardo 1530, p. 4. Emendo *mente con niente*.

⁴⁷⁰ Anche questo è un elemento comico basso: «**OI.** Essa è adunque da alzarli adesso i panni; **Sta.** [...] A me tocca il piantare/ La fava, e a te poi tocca il primo grano; **OI.** Non voglio infine esser becco per mente» (Berardo 1530, pp. 3-4).

Dartela, tanto la combatterò

Che infin o voglia o no te la darà.

La scena successiva (la seconda dell'atto I) consiste in due dialoghi, il primo tra Stalino e la moglie il secondo nuovamente tra il padron e il servo, che si apparta per lasciare parlare i due coniugi liberamente. Le prime terzine sono molto dense di informazioni utili per immaginarci lo svolgimento dell'azione scenica:

OI. *Aprite qua!* O madonna, ove sei tu?

Vieni fora, tuo marito te domanda

E dice che tu venga un poco giù.

CI. Volentiera farò quel che comanda

Mio marito, et a quello io verrò adesso,

Poscia che a domandarme quel me manda.

Sta. Non te incurar de starme troppo appresso

Mentre parlarò a lei, [...]

OI. Adunque *qui da canto io me starò*

[...] ⁴⁷¹.

Il dialogo Stalino-Cleostrata inaugura il succoso filone di conflittualità fra moglie e marito che caratterizzerà poi molte altre scene, per cui ad esempio lei si meraviglia che le sia richiesto un parere:

CI. Questa per dio gran meraviglia parmi,

Che vogli in cosa alcuna un mio consiglio

⁴⁷¹ Berardo 1530, p. 6.

Che certo mostri in ciò de dilegiarmi⁴⁷².

O lui si stizzisce per la sua disobbedienza:

Sta. Che tocca a te de maritar colei?

In che mi par la voglio maritare,

Vanne, attendi a filar pazza che sei⁴⁷³.

Molto plautino è inoltre il commento fuori campo di Olimpione⁴⁷⁴. L'uscita di scena di Cleostrata ordinata da Stalino («*Va' adunque in casa e qui mandamel* [scil. Theuthiririco] *presto*») conclude questo primo dialogo, subito seguito da quello tra il vecchio e Olimpione di impronta fortemente didascalica:

Sta. Sciai quel che adesso me è venuto in mente

Io credo ch'el mio figlio innamorato

Sia de Cassina, e a me sia concorrente.

El qual così la sua madre ha pregato

Ch'al suo servo dia Cassina per moglie:

Più per sé che pel servo ha ciò cercato.

Como io che per potere haver mia moglie

Fo tor Cassina a te, non già per te,

Ma più presto per me certo si toglie.

E per questo venuto in mente me è

De mandarlo a la villa perché stando

⁴⁷² Berardo 1530, p. 5.

⁴⁷³ Berardo 1530, p. 6.

⁴⁷⁴ La stessa struttura (due personaggi dialogano e uno a parte commenta le loro parole) la ritroviamo ad esempio in scena IV, atto III. Cfr. Berardo 1530, pp. 30-34.

Lontan non darà noia a te né a me⁴⁷⁵.

Le frequenti e ripetute anticipazioni dell'intreccio fornite in queste accessioni confermano la preoccupazione costante di Berardo di agevolare al massimo la comprensione dello svolgimento della trama da parte del pubblico. Anche nella finale uscita di scena di Olimpione ed entrata di Theutuirinico, le formule sono le stesse:

Sta. *Ma eccol che hor vien fuor:* l'andrò attastando

[...]

Ma tu fa' che per niente non stij qua,

Va' in casa, e fa' che tu vada seguendo

Calin de su, de giù, de qua, de là⁴⁷⁶.

Abbiamo dunque una forma base di entrata (deissi + verbo di movimento) e una forma base di uscita *C* (verbo di movimento).

La successiva terza scena introduce il personaggio dell'*adulescens*, Theutuirinico, che Plauto aveva volutamente tenuto fuori dai giochi. Abbiamo già apprezzato la sottigliezza con cui Berardo costruisce il dialogo padre-figlio in questa scena, caratterizzando i due protagonisti come contendenti di due schieramenti opposti, che però si rispettano, e tra cui, anzi, si crea un velo di complicità basato sul comune "ingegno", con tutte le implicazioni del termine. Il personaggio del figlio, la cui aggiunta contribuisce a creare la comicità accumulazione di situazioni conflittuali che si inventa Berardo, è certamente uno dei meglio riusciti del volgarizzamento. In occasione dell'agnizione e del matrimonio che concluderanno la commedia l'*adulescens* ritornerà in scena, ma, come vedremo, più nelle vesti di innamorato che non di beffatore. Per questa parte

⁴⁷⁵ Berardo 1530, pp. 6-7.

⁴⁷⁶ Berardo 1530, p. 7.

ci limitiamo a segnalare l'ulteriore, originale trovata di spedirlo "in villa", invece che all'estero come in Plauto, così da rendere più plausibile il suo ritorno con le solite conclusive descrizioni dei movimenti scenici («**Sta.** *Vorrei che andasti in villa, [...] Vanne, che tu sij là [...]; Io verso piazza me ne andarò aviando*»⁴⁷⁷).

Assai intrigante è anche l'aggiunta che troviamo nella seconda scena dell'atto II. Per l'ennesima volta la sequenza inizia con un'anticipazione dell'intreccio in un lungo monologo del personaggio in cui non mancano le usuali formule "sceniche"⁴⁷⁸. Nel successivo dialogo con il vicino Alcesino, Stalino gli confessa il proprio innamoramento chiedendogli aiuto. Ancora una volta Berardo sviluppa in forma drammatica una porzione narrativa confinata originariamente da Plauto nell'antefatto per sciogliere ed esplicitare al massimo tutti i passaggi dell'intreccio⁴⁷⁹. Abbiamo già discusso vari aspetti di questa scena in cui Berardo, rispetto a Plauto trasforma in amicizia di vecchia data la semplice relazione di complicità che legava in Plauto i due vicini, in modo speculare alla relazione fra Mirrina e Cleostrata nella sesta scena del primo atto:

Al. Chi è colui che qui adesso battuto ha?

Tu sei Stalino, tu sia il ben venuto

Per che cosa sei tu venuto qua?

Sta. Alcesino tu sai che sempre ho havuto

Il tuo conforto, e tra li amici mei

Il migliore e il più char te ho ogn'hor tenuto.

⁴⁷⁷ Berardo 1530, p. 8. Si tratta di due formule base di uscita di scena (verbo di movimento).

⁴⁷⁸ «**Sta.** *A casa ne andarò del vicin mio, | E molto pregarollo e caldamente | Che mi vogli servire e compiacere | De la sua casa, e a quello apertamente | Narrarò la mia voglia e il mio pensiero. | Se lui mi serve, havrò tutto il mio intento | Che nulla poi saperà mia moglie. | Ma non bisogna ch'io sia tardo o lento | In battere al suo uscio. O là! O là! | Chi è in questa casa, non sta alcun qua drento?» (Berardo 1530, p. 10). Le due formule corsive sono rispettivamente una generica di movimento e una di entrata.*

⁴⁷⁹ Lo spunto per la scena proviene infatti da queste parole del *Senex* rivolte ad Olimpione: *Apud hunc sodalem meum atque vicinum mihi/ Locus est paratus; ei ego amorem omnem meum/ Concredui, is mihi se locum dixit dare (Cas. 478-480)*. Qui il vecchio svela al suo servo il piano per passare la notte con Casina: Berardo, con un *modus operandi* analogo a quello dell'esordio, a partire da questi versi narrativi costruisce una scena dialogata.

Al. Anch'io il medesimo di te sempre fei,

Ma dimme [...] ⁴⁸⁰.

Mi. [...] ciò che dà affanno a la tua mente

Anche a me dà dolore e me è molesto

Cl. [...] non amo anch'io vicina alcuna

Più di te, e te ho da amar meritamente,

Né a la qual brami più che la fortuna

Sia più propitia e concieda più doni,

E credo poi ch'io te propongo a ogn'una ⁴⁸¹.

Nelle due sequenze la coppia dei vicini Mirrina-Alcesino assolve specularmente la medesima funzione drammaturgica di virtuosa dissuasione da comportamenti socialmente e moralmente inadeguati invitandoli a una maggior concordia e reciproco rispetto coniugale:

Mi. E Quella che tien roba a tal partito [scil. A insaputa del marito]

E che guadagna e acquista ascosamente

Non è bon nome, anzi è mostrata a dito ⁴⁸².

È esattamente lo stesso schema dell'aggiunta nella seconda scena del secondo atto e in entrambi i casi la testardaggine dei due coniugi non viene meno.

Anche il successivo inserto aggiunto, cioè la scena IV dell'atto IV, consiste in un dialogo tra un personaggio sul punto di compiere un'azione disonesta e un "amico" che cerca di dissuaderlo. Qui, in un brillante capovolgimento di ruoli, è

⁴⁸⁰ Berardo 1530, p. 20. Emendo *confortio* in *conforto*.

⁴⁸¹ Berardo 1530, p. 12. Anche questi versi non compaiono nell'originale plautino e sono quindi un'aggiunta berardesca.

⁴⁸² Berardo 1530, p. 13.

Alcesino l'amorale di turno, mentre chi prova a fermarlo è il servo Dulone. A differenza dei precedenti casi, però, Dulone è un falso amico, che ben presto getta la maschera mostrando le sue vere intenzioni. Il modello viene quindi parodiato, secondo un procedimento che, come abbiamo visto, ricorda molto da vicino certe dinamiche proprie della novellistica popolare. Sul personaggio del servo "beffatore" e sulla sua trivialità abbiamo già detto, e qui possiamo limitarci ad alcune considerazioni di carattere strutturale.

Innanzitutto non è un caso che Berardo inserisca la sua nuova scena proprio a questo punto. Se guardiamo infatti cosa succede in Plauto, ci accorgiamo che, subito dopo l'uscita di scena di Stalino, di Olimpione e dei cuochi, esce in palco la servetta Pardalisca, e racconta agli spettatori in che modo le due matrone si stiano prendendo gioco dei due uomini⁴⁸³. Bisogna osservare che tra l'uscita del gruppo e l'entrata dell'*ancilla* dallo stesso ingresso nella finzione si verifica un salto temporale, entro il quale hanno appunto avuto luogo le vicende che la stessa Pardalisca riferisce⁴⁸⁴. Gli studiosi moderni collocano tra le due sequenze il finale del terzo atto, che permetterebbe di giustificare il salto, mentre il testo su cui lavorava Berardo riportava le due scene l'una di seguito all'altra senza soluzione di continuità⁴⁸⁵. Incastrare la sua aggiunta proprio qui gli permette quindi *anche* di risolvere questa apparente incongruenza temporale.

Quanto all'altra scena con protagonista Dulone, cioè la sesta dell'atto V sua ultima apparizione, qui segnaliamo solo che il lungo resoconto ricalca nuovamente la struttura del monologo d'entrata⁴⁸⁶.

Le ultime due scene inserite da Berardo le troviamo nel finale, e costituiscono lo scioglimento della vicenda restituita in forma distesa e più chiara

⁴⁸³ *Cas.* 759-779. Berardo colloca questa scena subito dopo la prima scena aggiunta di Dulone (scena VI atto IV), cfr. Berardo 1530, pp. 46-47.

⁴⁸⁴ Pardalisca riferisce infatti l'andamento della preparazione della cena e le angherie che sono state inflitte a Olimpione e Stalino, presupponendo quindi che i due uomini siano in casa da un po' e non vi siano appena entrati (*Cas.* 763-774).

⁴⁸⁵ I testimoni manoscritti della *Casina* non segnalano la fine di terzo atto, che è stata quindi desunta e collocata tra il verso 758b e il 759 dai critici, con un buon margine di correttezza. Berardo qui aggiunge la sua scena, e pone la fine di terzo atto al termine del dialogo tra Cleostrata e il vicino Alcesino, che la esortava a invitare Mirrina in casa da lei (Berardo 1530, p. 34-36).

⁴⁸⁶ Troviamo infatti tutti gli elementi tipici del monologo di entrata: la motivazione della presenza in scena («Io senza batter denti e mover bocca/ Ne son fuggito fora per paura»), l'intenzione futura e il movimento, qui una semplice formula di uscita di scena C («Ma poi che voluto ha la mia sciagura / Ch'io non ho fatto quel che io credea fare / Andrò a sbararmi con miglior ventura / Al loco ove un mio pare suole andare»). (Berardo 1530, p. 48b).

rispetto all'originale plautino che la condensava come abbiamo visto in poche terzine formulari. Il materiale su cui Berardo poteva basarsi è questa volta davvero minimo, limitato a un singolo verso dell'*argumentum* e a due versi plautini *extra scaenam* (possono recitarli il capocomico o l'intera compagnia o Pardalisca nel congedo finale):

Arg. *Adulescent ducit civem Casinam cognitam*⁴⁸⁷.

Par. *Haec Casina huius reperietur filia esse ex proxumo
eaque nubet Euthynico nostro erili filio*⁴⁸⁸.

Da questa scarna traccia Berardo sviluppa una sequenza di taglio molto didascalico e di una certa originalità. Ricompare Theutuirinico, ed è subito monologo d'entrata che illustra la dinamica dell'azione scenica⁴⁸⁹:

Th. In villa il padre mio m'havea mandato:

Gli volea andare, et era a mezza via

Quando indrieto da amor fui richiamato.

Mi mandò per suo messo gelosia,

La quale indrieto m'ha fatto tornare,

Et è venuta meco in compagnia.

Nè alcun per questo mi debbe biasmare,

Né voglio dir ch'io sono al padre mio

Desobediente, come alcun de' fare.

Più che a mio padre, assai son soggetto io

⁴⁸⁷ *Cas. Arg. 6.*

⁴⁸⁸ *Cas. 1013-1014.* Qui conserviamo l'attribuzione a Pardalisca di questi versi di Questa 2001.

⁴⁸⁹ Il monologo di entrata compare nelle scene aggiunte da Berardo ben quattro volte, più ogni inizio di atto alterato. Insieme alle formule di interazione e di movimento può essere considerato un marcatore strutturale specifico di Berardo.

A chi po' più de lui, più che esso assai
Può amor, che gli è mortal, e amore è un dio.
E se bene il parlar tutto ascoltai
De gelosia, me disse che de amore
È pregionier mio padre, e il tiene in guai,
E che lei fu cagion che così fore
Mio padre me mandasse, e che lui desse
Ad Olimpion suo castaldo favore
Acciò che per moglier Cassina avesse,
Perché sperava haverne la sua parte
Quando Olimpion per moglie la togliesse,
Dicendo a me: “tu sciai ben che con arte
Hai messo su Calin che la domandi
Sol per poter con lei poi sollazzarte”,
A che fin credi che tuo padre spandi
Parole in questo, se quel non lo fa
Acciò c’habbia Cassina a soi comandi?
Io che me accorsi che la verità
Dicea, e che in capo ben me la mettea,
Disposi de tornare a la città.
Hora gli son, e anchor con pena rea
Son spronato a ire in casa per vedere
Se mio padre fatto ha quel che volea,

Che habbia data al Castaldo per moglie
Cassina, e che mia madre habbia sforzata
A far che de ciò l'habbia a compiacere.
Ma essendo notte e essendo sì scurata
L'aria, *che po' voler significare*
Che là si sta mia madre accompagnata
Da mio padre, e altre donne, e me gli pare
Olimpione? Il padre mio vorria
Mai per moglie a lui Cassina dare?
*Ch'io vada a lor, per dio ben fatto sia*⁴⁹⁰.

Il giovane qui motiva il proprio ritorno («sono tornato indietro per gelosia»), e i propri propositi («voglio vedere com'è andata a finire») nei confronti degli altri personaggi (formula di interazione: locuzione interrogativa + verbo di percezione; formula di movimento: intenzione + verbo di movimento). La novità è che il monologo è modulato su uno stile amoroso-cortese, come si intuisce dai continui riferimenti ad amore e gelosia personificati e dal cenno alla potenza dell'amore⁴⁹¹. Viene inoltre ripreso l'argomento del rispetto verso i genitori, già comparso nella scena del dialogo Theutuirinico-Stalino, che contribuisce a caratterizzare il ragazzo come *pius* e sinceramente innamorato⁴⁹². Qui Berardo integra in senso cortese la caratterizzazione del giovane come uomo di “ingegno” antagonista e rivale del padre con una nuova coloritura funzionale al disegno complessivo e al finale della pièce. Una coloritura che investe anche il personaggio di Cassina nella scena seguente:

⁴⁹⁰ Berardo 1530, p. 52. Ho messo in corsivo le espressioni “formulari” che indicano movimenti scenici: la prima è una indicazione generica di interazione (deissi + verbo di stasi), la seconda una altrettanto generica segnalazione di movimento (intenzione + verbo di movimento).

⁴⁹¹ Sullo stile lirico cortese di questo monologo cfr. anche Ciceroni 1993, pp. 160-161.

⁴⁹² In quel caso però l'argomento nell'economia della scena è un arguto espediente per evitare di dover obbedire al padre, qui invece ci viene descritto come sincero sentimento nobile.

Cas. [...] O quanto è bella cosa libertade!

Se per moglie pur darne volete

A Calin o ad altro huomo, a me conviene

Non far più in là di quel che voi vorrete.

Ma una sol cosa poi mi darà pene:

Quando libera esser mi trovasse,

E scio che anchora a vui non parìa bene

Onde se hora in Calin me maridasse

Seria a me et a li mei de gran spiacere

Quando da i dei ritrovarli impetrasse.

[...] Ma chiedo aiuto in questa cosa a Dio⁴⁹³.

La fanciulla si profonde nobilmente in un elogio all'alta virtù della libertà, chiamando in causa Dio stesso (il dio cristiano) come garante⁴⁹⁴. La bontà d'animo di Cassina fa sicuramente da *pendant* a quella di Theutuirinico, e il motivo principale del finale è proprio la lieta unione dei due giovani pii. Va però detto che rimane tuttavia un sottile e gradevole velo di ambiguità: Cassina sta pur sempre cercando di convincere Cleostrata a darle il tempo di cercare i suoi veri genitori, quindi alla fine non fa altro che proporre lei stessa un ingegnoso *escamotage* allo scopo di posticipare le odiate nozze. È come se in Berardo ingegno e virtù morale - che con diverse sfumature da Cassina a Dulone caratterizzano tutti i personaggi - fossero due facce della stessa medaglia, impensabili l'uno senza l'altra e spesso inestricabili. L'ingegno è infatti legittimo e anzi incoraggiato quando persegue fini moralmente e socialmente accettabili, come nei casi di

⁴⁹³ Berardo 1530, p. 53.

⁴⁹⁴ Molto "cristiana" è anche successivamente Mirrina, quando spiega che dopo Cassina «Né mai dal cielo, e forse pel peccato, / Gratia de haver figliuol più a noi fu data» (Berardo 1530, p. 54).

Theutuirinico e di Cassina, mentre è riprovevole quando adombra scopi gretti e meschini come per Dulone, che infatti non riesce nel suo intento.

Il monologo di Cassina che abbiamo appena commentato ha anche una funzione drammaturgica ben precisa, in quanto fornisce lo spunto a Mirrina per l'agnizione della stessa fanciulla. Berardo adotta la soluzione del riconoscimento attraverso i *signa* tipica degli intrecci comici antichi (ma non menzionata esplicitamente in questo caso), di cui, anche in questo caso si rivela esperto conoscitore.

La commedia si chiude infine con un'arguta ripresa del tema comico canonico dell'ambiguità sessuale da parte del povero Olimpione:

OI. Guardati sposo de non coglier frutti

De Cassina sî acerbi come i mij,

Che per me fôrno molto amari e brutti,

E fa che accorto molto ben tu sii

In veder se essa è donna o huomo, se un matto

Non voi parere, e s'el tuo ben desii,

E non te far beffe, e vogli un tratto

Far quello ch'io te dico, acciò che poi

Tu non vada per fare, e a te sia fatto⁴⁹⁵.

Ritorna quindi il motivo della beffa, accompagnato da quella comicità scurrile che tanto dispiaceva alla Isabella di Capilupi. Il senso del lavoro di Berardo è tutto qui, tra la modernità dei suoi spunti comici e della caratterizzazione dei suoi personaggi e la plautinità (sempre filtrata) della struttura e delle situazioni narrative.

⁴⁹⁵ Berardo 1530, pp. 53-55.

III.2. La *Mustellaria*.

Quello di Girolamo è l'unico caso a noi noto di autore di cui ci siano pervenuti due volgarizzamenti plautini, che appaiono a prima vista molto diversi fra loro. Presi nel loro insieme, la prima impressione è che i due testi stiano su due poli opposti⁴⁹⁶. La *Cassina*, infatti, con le sue scene aggiunte e i nuovi personaggi e filoni narrativi, è certamente un clamoroso esempio di autonomia dal modello rispetto alla *Mustellaria*, che ne ricalca fedelmente l'impianto e potrebbe sembrare una commedia dai tratti più conservativi. In realtà, però, non sarebbe corretto affermare che la *Mustellaria*, sebbene priva dei veri e propri innesti strutturali che caratterizzano la commedia sorella, manchi di originalità e non introduca innovazioni di rilievo rispetto all'originale. Questa prima impressione va corretta, perché le novità ci sono, anche se più sottili e meno vistose: d'altronde come abbiamo ormai numerose volte ripetuto la ricezione attiva di Plauto per la scena implica per forza di cose una modernizzazione a tutti i livelli.

La critica moderna è generalmente concorde nell'identificazione della *Mustellaria* di Berardo con il volgarizzamento recitato nella Sala Grande a Ferrara il 21 febbraio 1503, su cui abbiamo le solite testimonianze cronachistiche⁴⁹⁷: l'occasione è ancora una volta il carnevale e, come era stato per la *Cassina*, la

⁴⁹⁶Di questo avviso Ciceroni 1993, p. 159: «Le due opere [scil. di Berardo] si offrono quale esempio di approccio speculare al corrispettivo plautino: all'adesione pedissequa della *Mustellaria* fanno riscontro le innovazioni e le varianti che le conferiscono [scil. alla *Cassina*] una modernità del tutto estranea all'altra».

⁴⁹⁷L'edizione di riferimento è Berardo 1530b. Sulle notizie circa la rappresentazione del 1503, che i critici identificano con il volgarizzamento di Berardo, cfr. il solito Zambotti in Pardi 1928, p. 346, e la lettera di Bernardino Prosperi a Isabella datata 17 febbraio 1503 (Archivio Gonzaga, segnatura E.XXXI.3, busta 1239). L'ipotesi dell'identificazione, certamente molto plausibile ma che allo stato attuale delle testimonianze documentarie in nostro possesso non è possibile confermare, è già in D'Ancona 1877, vol. II, p. 241. L'unico contributo moderno di taglio monografico sulla *Mustellaria* è il recente Mazzoleni 2016.

commedia plautina è parte di un ciclo spettacolare comprendente altre tre drammaturgie “classiche”⁴⁹⁸.

A differenza che nella *Casina*, l'intreccio plautino della *Mostellaria* si dispiega in modo abbastanza regolare, senza particolari tagli o contrazioni⁴⁹⁹. Nell'incipit osserviamo l'*adulescens* Filolachete, un tempo depositario di ogni virtù, condurre ora una vita dissoluta insieme al suo *servus* Tranione, il vero artefice del cambiamento del ragazzo e come al solito il perno dell'azione. Questo stile di vita, però, viene bruscamente minacciato: è infatti appena tornato dall'estero il *pater familias* Teopropide, il quale non potrà che biasimare gli eccessi compiuti senza freno in sua assenza e punirne i responsabili. Tranione allora prende in mano la situazione, architettando inganni di volta in volta sempre più improbabili per confondere il vecchio e nascondergli la verità. Prima lo convince a non entrare in casa propria, dove si era nascosto Filolachete insieme alla sua combriccola, sostenendo che è infestata da un fantasma. Poi gli fa credere che i soldi richiesti da un usuraio nel frattempo fattosi avanti - e in realtà utilizzati dal giovane per emancipare la cortigiana sua amante - fossero la caparra per comprare una casa nuova. Infine, si supera quando il vecchio chiede di vedere la nuova casa e lui gli mostra quella del vicino Simone. Sarà lo stesso vicino, anch'egli raggirato, a fare da guida ai due, convinto da Tranione a trovare spunti per un presunto gineceo che questi dovrà costruire nella propria dimora. Il brillante turbinio di inganni generati l'uno dall'altro alla fine, ovviamente, collassa su sé stesso, e nel finale, liquidato da

⁴⁹⁸In questo caso il gruppetto comprende, oltre alla *Mostellaria*, l'*Aulularia*, l'*Eunuchus* di Terenzio e l'ennesima versione dei *Menaechmi*, rappresentati rispettivamente il 19, 23 e 27 febbraio sempre nella Sala Grande. Per le (scarse) notizie su queste rappresentazioni, che ci fornisce sempre Zambotti, cfr. nuovamente Pardi 1928, p. 346. Mazzoleni mette in dubbio la coincidenza tra il testo eventualmente rappresentato nel 1503 e quello della *princeps* del 1530b. La sua argomentazione è di natura filologica, e si basa sulla presenza nella *princeps* di lezioni e, principalmente, di un ordine dei versi non riconducibile alle principali edizioni a stampa plautine note fino al 1503, ma vicini ad altre successive. Non è però possibile identificare il testo alla base di Berardo 1530b con alcuna delle edizioni prese in considerazione da Mazzoleni, per cui le correzioni (e l'ordine dei versi) che in esse compaiono e che sembrano essere state recepite da Berardo potrebbero avere anche altra provenienza. Più appropriata ci sembra l'altra ipotesi che Mazzoleni propone in alternativa, cioè l'eventuale esistenza di un manoscritto ancora non identificato o perduto all'origine del volgarizzamento. In ogni caso, che ci siano delle differenze tra ciò che è andato in scena e la stampa molto seriore, è largamente probabile, solo che non ci sembra che questo sia avvenuto per i motivi ipotizzati da Mazzoleni. Cfr. Mazzoleni 2016, pp. 231-237.

⁴⁹⁹Il testo di riferimento per la *Mostellaria* di Plauto è ancora l'edizione critica di Leo 1895.

Plauto piuttosto rapidamente, il vecchio ormai al corrente di tutto decide di perdonare sia il servo che il figlio grazie all'intervento di un amico di quest'ultimo. Non ci sono smagliature o veri e propri buchi nella trama della narrazione, il che spiega la mancanza nel volgarizzamento di alterazioni strutturali a livello macroscopico come l'aggiunta di scene e/o di nuovi personaggi del tipo di quelle della *Cassina*⁵⁰⁰. Questo però non implica in alcun modo una ricezione passiva della *fabula* plautina da parte di Berardo. Il Nostro infatti interviene in diversi punti, in qualche caso anche in modo molto significativo: l'innovazione più importante in questo senso è l'aggiunta del prologo, assente nell'originale, ma notevoli sono anche gli aggiustamenti nel finale.

Un'attenta analisi dei motivi tematici ci consente poi di osservare un'altra tendenza nuova e caratteristica della *Mustellaria*. Sono infatti rintracciabili diversi temi che, spesso variati anche molto sottilmente rispetto a Plauto, si ripresentano nella forma in cui compaiono nella *Cassina*. Troveremo ad esempio nuovamente la beffa (in senso novellistico) e la parodia della lirica cortese, che verosimilmente andranno considerati come il risultato di uno stesso modo di intendere la scrittura comica.

Le analogie con la prima commedia plautina non si fermano all'introduzione di tematiche estranee all'originale, ma sono osservabili anche sul piano del funzionamento scenico. È infatti attestata la presenza nel testo dello stesso codice formulare di tipo "scenico" caratteristico della *Cassina*, anche in questo caso non soltanto conservato nei luoghi in cui compariva già in Plauto, ma spesso applicato in contesti e situazioni nuove.

Tutti gli elementi cui abbiamo qui accennato contribuiscono a conferire alla *Mustellaria* una forte portata di modernità, che la rende piacevolmente fruibile nel nuovo contesto, in modo non dissimile – anche se meno appariscente – dall'altro volgarizzamento realizzato da Berardo. Nel presente capitolo approfondiremo questi punti di interesse che abbiamo elencato. Partiremo dagli interventi strutturali più consistenti, poi ci occuperemo dei filoni tematici e infine delle formule e degli altri meccanismi "scenici" plautini.

⁵⁰⁰Cfr. *supra* V.1.1.

III.2.1. L'ossatura della commedia. Il prologo e l'epilogo.

Una delle differenze sostanziali più evidenti tra la *Mostellaria* di Plauto e il volgarizzamento di Berardo è certamente l'assenza nella prima e la presenza nel secondo del prologo. La *Mostellaria* appartiene infatti al gruppo delle cinque commedie plautine che ne sono prive, insieme a *Bacchides*, *Curculio*, *Epidicus*, *Persa* e *Stichus*⁵⁰¹.

Il *prologus* plautino, come è noto, è una struttura variabile nella sua forma e nei suoi contenuti, che assolve a diverse funzioni: le due principali sono, nell'ordine: a) istituzionalizzare il patto di illusione scenica con gli spettatori (funzione diegetica), b) fornire loro i dettagli narrativi sulla vicenda (funzione mimetica). Non sempre entrambe queste funzioni trovano un effettivo sviluppo nel testo, e, anche quando lo trovano, le modalità possono essere molteplici. Abbiamo infatti, a seconda di chi li recita, prologhi di divinità, prologhi di personaggi e prologhi affidati a un personaggio indefinibile, indicato nei manoscritti semplicemente come *Prologus* (ma non corrispondente a nessuna maschera). Inoltre, i prologhi possiamo trovarli o subito all'inizio della commedia o anche dopo una scena iniziale (si parla in questi casi di prologhi ritardati). Talvolta alle due funzioni primarie si intrecciano anche altri elementi, come digressioni comiche su temi di attualità e di costume o il riferimento alla commedia greca originale tipologia del lavoro compiuto su di essa da Plauto⁵⁰².

Nella *Mostellaria* il prologo, come detto, non c'è, ma le prime tre scene ne fanno parzialmente le veci, contenendo importanti informazioni narrative per lo spettatore⁵⁰³. Ma nel contesto dello spettacolo erculeo, e in generale in buona parte dello spettacolo di tardo Quattrocento e inizio Cinquecento, il prologo è ormai elemento normativo di genere pienamente formalizzato. Lo ritroviamo tanto nel

⁵⁰¹Va però precisato che nel caso della *Bacchides* molto probabilmente il prologo era compreso nell'ampia lacuna iniziale di circa 200 versi.

⁵⁰²In almeno un caso, inoltre, siamo sicuri che i prologhi risalgano per alcune parti a epoche successive a quelle della prima messa in scena plautina. Sui prologhi plautini cfr. principalmente Raffaelli 2009, pp. 13-125. Sui prologhi terenziani, ma anche sulle funzioni del prologo in generale, cfr. Guastella 2015.

⁵⁰³Sugli elementi che suppliscono parzialmente all'assenza del prologo nelle prime tre scene della *Mostellaria* cfr. Raffaelli 2009, pp. 69-83 e Felici 2012, pp. 282-286. Anche Questa, nella sua introduzione alla commedia, fa riferimento a una prima scena con "funzione prologica" e alla presenza di Grumione come "persona protatica". Cfr. Questa 1983, p.70.

teatro sacro (ferrarese e non) quanto in quello profano, con peculiarità diverse a seconda dell'occasione ma generalmente con uno stesso impianto⁵⁰⁴. La funzione che ricopre è esattamente la stessa: quella, da un lato, di aprire un canale di comunicazione con gli spettatori (necessità imprescindibile nel teatro come in qualsiasi altra forma di comunicazione orale istituzionale), e dall'altro di fornire informazioni di base sull'intreccio (*argumentum*). Spesso il prologo è altro dal corpo drammaturgico centrale, e talvolta addirittura opera di un diverso autore e dotato di una propria circolazione⁵⁰⁵.

Nell'area delle corti settentrionali, Ferrara inclusa, il prologo assume generalmente una forma molto semplice, a basso tasso di variabilità, che si compone di una prima parte con formule generiche di richiamo dell'attenzione e una seconda, nettamente preponderante, contenente il riassunto dell'intreccio. Il prologo che leggiamo nel volgarizzamento della *Mustellaria* attribuito a Berardo è di questo tipo, e consiste in due terzine diegetiche e altre sette argomentative. È senza dubbio una scelta di regolarizzazione, che permette di informare il pubblico nelle modalità consuete – e non nella forma che troviamo nel testo plautino – adeguandosi a una ormai consolidata tradizione. Le prime due terzine in particolare contengono elementi molto ricorrenti:

Pro. La comedia chiamata Mustellaria

Di Plauto, o spettator, se udire volete,

Che stati attenti è cosa necessaria.

Però le orecchie ad ascoltar tenete

Attente, e l'occhio pronto al riguardare,

E la mente a pigliar quel che vedrete⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴A Ferrara a partire dalla fine degli anni '80 del Quattrocento sono documentate forme di prologo anche per gli spettacoli religiosi para-liturgici, cfr. Lipani 2017, pp. 226-2. Il prologo è un elemento caratteristico anche delle sacre rappresentazioni fiorentine. I suoi tratti tipici sono stati studiati da Ventrone 2008, pp. 178-183.

⁵⁰⁵ Cfr. *supra* I.1.3.

⁵⁰⁶Berardo 1530b, p.2.

L'*incipit* con la citazione della fonte richiama immediatamente quello della *Cassina* dell'anno prima (*Salute, audite ben la comedia/ Di Plauto, la qual Cassina è chiamata*), rispetto al quale manca solo la generica formula di saluto⁵⁰⁷. La forma è quella canonica del dialogo diretto (*o spettator*) in seconda persona (*volete, tenete e vedrete*). Troviamo poi una formula di richiesta dell'attenzione ([...] *se udire volete, / Che state attenti è cosa necessaria*), inizialmente molto generica⁵⁰⁸. I tre versi successivi sono senza dubbio i più interessanti: in essi Berardo specifica che tipo di attenzione richiede ai suoi spettatori, menzionando nel dettaglio le facoltà sensoriali e intellettive interessate e le loro rispettive attività: «*le orecchie ad ascoltar*»; «*l'occhio pronto a riguardar*» e «*la mente a pigliar quel che vedrete*».

Si tratta di uno spunto originale non presente nel teatro antico, a Ferrara attestato anche prima e dopo Berardo. Prendiamo ad esempio la prima ottava “diegetica” del prologo dei *Menechini*:

Cal. Anunzio lieta e propizia salute

A voi e a me, o spettatori umani:

Cum la mia lingua e cum parole accute

Vi porto Plauto, non già cum le mani;

Mostrovi la sua immensa e gran virtute

Che già più volte fu nota a' Romani:

E però attenta stia tutta la gente

Cum l'occhio, cum l'orecchie e cum la mente⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷Sul prologo della *Cassina*, profondamente rielaborato rispetto all'originale plautino, cfr. *supra* III.1.1. Il tratto è anche nei *Menechini*, nell'*Amphitrione* di Collenuccio e nel volgarizzamento dell'*Asinaria* edito sempre a Venezia per la prima volta nel 1515 (*Asinaria* 1515), che lo riprendono dal testo latino. Nei prologhi latini ci sono diversi casi in cui si menziona l'autore e il titolo della commedia. Talvolta il riferimento è all'originale commedia greca, talaltra invece si fa menzione dello stesso Plauto, il che molto spesso ci dice che il testo risale a periodi successivi alla prima messa in scena, specie nei “prologhi di capocomico” individuati da Raffaelli 2009, pp. 53-67.

⁵⁰⁸Formule di questo tipo sono frequentissime in tutti i prologhi dell'epoca. Le troviamo ad esempio in tutti gli altri volgarizzamenti “ferraresi” (comprendiamo il caso dell'*Asinaria* per ragioni che vedremo in seguito) e in quasi tutte le sacre rappresentazioni fiorentine.

⁵⁰⁹Cfr. *Menechini* 1528, f. A-II. Sul prologo dei *Menechini* cfr. Guastella 2007, pp. 119-122, da cui traiamo anche la veste linguistica di questi versi.

Qui l'anonimo volgarizzatore, con un'operazione molto interessante, riprende il prologo latino, intuendo che con qualche variazione può adattarsi anche al nuovo contesto ferrarese, dal momento che in una certa misura naturalmente anche il suo spettacolo era una rimessa in scena di Plauto. Gli ultimi due versi contengono un riferimento analogo a quello della *Mustellaria*: le facoltà sensoriali citate *contemporaneamente* sono le stesse (occhio, orecchie e mente) e l'ambito è sempre quello di una richiesta di attenzione. Anche la prima terzina dell'*Amphitrione* di Collenuccio contiene un riferimento del genere, pur se limitato al solo udito:

Pro. Narrar vi voglio, o cari spettatori,

L'argomento di questa comedia,

Se me darete orecchie e non rumori⁵¹⁰.

In questo caso la formula è piuttosto generica, in quanto “dare le orecchie”, equivalente del nostro porgere l'orecchio, è espressione idiomatica con il significato base di “prestare attenzione”, e ha la stessa funzione dell'*animum advertere* presente nella maggior parte dei prologhi plautini e terenziani.

Sulla base di quanto osservato possiamo dunque ricavare l'esistenza di un modulo ricorrente caratteristico dei prologhi di volgarizzamenti, che si presenta nella forma saluto + citazione della fonte + richiesta di attenzione. Esso è naturalmente molto simile a quanto troviamo già nelle commedie latine che ne costituiscono il modello, ma più specifico nei riferimenti alle sfere sensoriali.

Il tratto ricompare anche nel prologo della *Vita de Ioseph* di Pandolfo Collenuccio. L'ultima terzina de *La vita de Ioseph*, del 1504, recita infatti:

⁵¹⁰Collenuccio 1530b, p.2. Sull'*Amphitrione* di Collenuccio cfr. *supra* II.2. Anche il volgarizzamento dell'*Asinaria* riporta un riferimento all'udito: «Horsù suona qui inanti tu trombetta, / E fa che mi inorecchi queste gente, / Fa che aguzzi l'udire e poi te affetta» (*Asinaria* 1528, p. 2). L'ultimo verso è aggiunto dal volgarizzatore.

Pro. A questo solo dunque attenderete,

Taciti e con silentio, e lo intelletto

Con le orecchie disposte tenerete,

Notando di ogni cosa ben lo effetto⁵¹¹.

Il modulo è lo stesso, una richiesta d'attenzione generica che viene poi declinata nelle sue implicazioni particolari. Le facoltà menzionate sono in questo caso due, l'intellettuale e l'uditiva. Collenuccio però va ancora oltre, intrecciando questo tratto che abbiamo riconosciuto tipico dei volgarizzamenti con un altro elemento "classico". Nel secondo verso del frammento che abbiamo riportato leggiamo infatti un di più, cioè l'incidentale «*Taciti e con silentio*». Si tratta di una delle componenti base dei prologhi antichi, la richiesta di silenzio, che però nei volgarizzamenti ferraresi compare solo in un caso⁵¹². Collenuccio dunque si serve anche nel suo dramma sacro di una formulazione tipica del prologo profano di volgarizzamento, intrecciata ad un altro elemento classico come il *Silete*: questi pochi versi sono già sufficienti ad esprimere con completezza la natura sperimentale di "commedia religiosa" della sua *Vita de Ioseph*⁵¹³.

Ricollegandoci ora alla nostra *Mustellaria*, dopo queste prime terzine "diegetiche" il prologo prosegue con l'esposizione dell'intreccio. Essa riprende molto da vicino nei contenuti e nella forma l'*argumentum* in acrostico che precede nei manoscritti e nelle edizioni a stampa il testo plautino. Per accorgersene basta

⁵¹¹Collenuccio 1523, f. A-II.

⁵¹²L'elemento, come detto di ascendenza classica (il *Silete* proprio di molta drammaturgia antica), compare in diversi casi di drammi profani dell'epoca anche al di fuori di Ferrara. L'unico caso in cui esso viene recepito nei volgarizzamenti plautini è il prologo dei *Menechini*: «Cosa di assai piacere e di buon frutto, / Se con silentio ascolterete el tutto». Cfr. *Menechini* 1528, f. A-III. Questi due versi, mancanti in Plauto, contengono anche un riferimento alla concezione didascalica che si aveva del teatro in quel tempo, e si ritrovano spesso tali e quali in molte sacre rappresentazioni fiorentine, nelle quali pure il *Silete* classico diventa elemento archetipico del prologo, cfr. Ventrone, 2008, pp.178-183. Si tenga sempre presente che le forme spettacolari di fine XV e inizio XVI secolo non sono blocchi monolitici, ma piuttosto vasi comunicanti con ampi margini, quindi quando ci si riferisce agli elementi del "prologo delle sacre rappresentazioni" o del "prologo dei volgarizzamenti" si tratta sempre di tratti che compaiono più frequentemente in un contesto piuttosto che in un altro, ma mai esclusivamente.

⁵¹³Sulla *Vita de Ioseph* cfr. *supra* II.3.2.

osservare i primi quattro versi dell'*argumentum* e la terza e la quarta terzina del prologo del volgarizzamento:

Manu misit emptos suos amores Philolaches,

Omnemque absente rem suo absumit patre.

Senem, ut revenit, ludificatur Tranio;

Terrifica monstra dicit fieri in aedibus,

Pro. Philolaco l'amata hebbe a comprare

E liberolla. Essendo il padre absente

La robba ha incominciato <h>a consumare.

Come il vecchio ritorni incontinente,

Tranion servo beffandol li dirà

Che in casa morti e spiriti si sente [...] ⁵¹⁴.

La corrispondenza è evidentissima non solo sul piano lessicale e semantico, ma anche su quello sintattico, come mostrano l'ablativo assoluto *absente suo patre* tradotto in volgare con la corrispondente implicita "essendo il padre assente", e ancora la subordinata *ut revenit*, il cui soggetto è sempre il *senex*, che diventa "come il vecchio ritorni"⁵¹⁵. A differenza di quanto avevamo visto nel prologo della *Casina*, una sequenza del quale viene utilizzata da Berardo a mo' di schema preparatorio per la scrittura delle scene iniziali, qui il volgarizzatore si trovava nella necessità di esporre semplicemente un intreccio che ha già un suo corrispettivo scenico. Si è perciò limitato a tradurre molto letteralmente la sezione del testo latino che trovava più adatta ai suoi scopi.

⁵¹⁴Berardo 1530b, p. 1.

⁵¹⁵Anche i versi 5-6; 7-8; 9 e 11 dell'*Argumentum* corrispondono molto letteralmente ai versi 13-14; 15-20; 22-24 e 28 del prologo della *Mustellaria* (in Berardo 1530b, p.2).

Oltre alla presenza del prologo è da segnalare anche un'altra significativa differenza strutturale tra il volgarizzamento e la commedia latina, ancora una volta nel finale della commedia. Pur non trattandosi di un caso "estremo" come quello che abbiamo visto nella chiusa della *Casina* (che addirittura colloca lo scioglimento *extra scaenam*), la conclusione della *Mostellaria* plautina è stata notevolmente contratta da Berardo e in questa forma, dalla nostra prospettiva di lettori contemporanei, può risultare anche un po' forzata da un punto di vista narrativo. Il vortice di inganni che ha trascinato gli spettatori attraverso continui e repentini colpi di scena si è ormai esaurito; il vecchio ha scoperto tutto ed è pronto a tendere una trappola a Tranione, il *servus* che si è fatto gioco di lui dall'inizio alla fine della commedia. Tranione riesce però ad avvedersene in tempo e scombina i piani di Teopropide, rifugiandosi su un altare ai margini della scena che lo rende intoccabile. Si crea allora una situazione di stallo, che risolverà solo l'intervento esterno di Callidamate, un amico del figlio di Teopropide, inviato lì da lui per ottenere il perdono di quest'ultimo. Tranione non si mostra minimamente pentito, ma anzi non smette mai di rigirare il coltello nella piaga e di farsi beffa del padrone. Anche quando ad esempio il vecchio è sul punto di lasciarsi convincere da Callidamate a non punire nessuno: il *servus* continua ad incalzare in questo modo:

Tr. Quid gravaris? Quasi non cras iam commeream aliam noxiam.

Ibi utrumque, et hoc et illud, poteris ulcisci probe⁵¹⁶.

Nonostante questo il *senex* opta per l'indulgenza e decide di lasciar correre, avviando così la commedia al suo lieto fine⁵¹⁷.

In queste ultime due scene Plauto, sfruttato ormai fino in fondo il filone dell'inganno, sposta la sua comicità in una nuova direzione. Il fulcro comico è ora la parodia di una tradizionale *topos* tragico, cioè la richiesta di asilo dell'eroina in un luogo di culto religioso (l'altare)⁵¹⁸. Al posto dell'eroina qui troviamo Tranione,

⁵¹⁶*Most.* 1178-1179

⁵¹⁷Age abi, abi inpune. Em, huic habeto gratiam. / Spectatores, fabula haec est acta; vos plausum date (1180-1181).

⁵¹⁸Il problema è discusso con relativa bibliografia in Questa 1983, pp. 72-74.

il *servus* ingannatore che non ha nulla di eroico (ma è anzi sacrilego nello sfruttare a suo vantaggio il diritto di asilo) e, in luogo del *deus ex machina*, abbiamo Callimadate, l'amico di Filolachete che abbiamo visto ubriaco qualche scena prima. È una situazione paradossale, tipica delle commedie del sarsinate, giocata sull'inadeguatezza dei personaggi a ricoprire il ruolo che viene loro affidato e sulla *grotesqueness* del comportamento inappropriato che ne consegue. Le motivazioni che giustificano le azioni dei personaggi, come spesso accade in un contesto del genere, sono del tutto sacrificate o distorte. Tutti sanno infatti che alla fine il *senex* perdonerà il figlio e il servo, come richiedono le regole del genere comico. Plauto perciò ne approfitta per divertire e sorprendere il suo pubblico, strutturando in un modo ridicolo un finale che altrimenti sarebbe potuto risultare scontato.

A Ferrara, naturalmente, il *topos* dell'eroina che si rifugia presso l'altare rientrava nell'orizzonte d'attesa di un pubblico ignaro delle convenzioni tipiche del teatro antico, quindi la scena così come era stata impostata in Plauto non poteva mantenere il suo carico di comicità originaria. Venendo quindi a mancare l'inspiegabile perdono di Tranione da parte del padrone Teopropide a discapito del suo atteggiamento irriverente, Berardo ritiene necessario rimaneggiare il finale, approfondendo l'aspetto motivazionale, se vogliamo "psicologico", che determina l'agire dei suoi personaggi. È da questa prospettiva che infatti bisogna leggere l'intera porzione di dialogo fra Tranione e Teopropide aggiunta dal volgarizzatore: il padrone ha appena accusato il servo di avere corrotto il figlio, prima della sua partenza il migliore dei giovani⁵¹⁹. Segue questo scambio:

Tr. Anzi pur lui cagion del tutto è stato

Che servo al tuo partir me gli lasciasti

E io lo ho obedito, e lui m'ha comandato.

Te. Dimme, non fosti tu che li trovasti

Quello argento che tolse ad interesse

⁵¹⁹Questa l'accusa di Teopropide: «In primamente me lagno e dico io/ Che m'hai corrotto, guasto e disviato/ E fatto un gran ribaldo el figliuol mio» (Berardo 1530b, p. 64). La terzina corrisponde al verso plautino «Filiu corrupisse aio te meum» (v. 1138).

Dal usurar? Tu pur el confessasti.

Tr. Io gliel trovai perché mel commisse esso

E me conviene per timor servirlo

Che co'l baston me minacciava spesso.

Te. Tu dovevi risponderli e ammonirlo

Quando comprava e liberò colei,

Né come venir dovevi a ricoprirlo.

Tr. Ben pensai de le volte più de sei

De volerlo ammonir, ma poi pensava

Che qualche botta ricevuta havrei.

A lui de dare, a me del tôr restava,

A me obedire et a lui commandare,

E a me tacer quando piacer se dava.

S'io venni a te per volerlo iscusare,

Fei da bon servo, e a te devria piacere,

Che male è al padre il figliolo accusare,

Et hor me incresse, et ho molto spiacere

Ch'io l'habbia a confessare, e me son mesto

Dir me convien se pena non vo' havere⁵²⁰.

⁵²⁰Berardo 1530b, p.64. In Plauto in luogo di queste terzine troviamo: «[...] Ausculta modo. / Fateor peccavisse, amicam liberasse absente te, / Fenori argentum sumpsisse; / id esse absumptum praedico. / Numquid aliud fecit nisi quod faciunt summis gnati generibus?» (1139-1141). La differenza evidente è che nel testo latino Tranione non tenta di discolpare sé stesso ma Filolachete.

Il messaggio di Tranione qui è chiaro: sarò anche stato un po' un vigliacco, ma ho semplicemente obbedito agli ordini. Qui il servo furbo fa chiaramente a scaricabarile, attribuendo tutta la responsabilità delle malefatte a Filolachete e cercando di far passare le sue macchinazioni come atto di onestà verso il padroncino («Fei bon servo»). Naturalmente il suo è un tentativo di manipolare la vicenda in modo da discolarsi, quindi in altri termini di propinare l'ennesima "beffa" a Teopropide⁵²¹. L'inserto è perfettamente coerente con il comportamento che il personaggio ha tenuto in tutto il resto della commedia, e contiene un sia pur minimo accenno al (finto) pentimento di Tranione nell'ultima terzina. A differenza quindi della commedia plautina, in cui il *servus* continua inesorabilmente a sbeffeggiare il *senex* lungo tutto il finale, nel volgarizzamento almeno è attestato questo tentativo di elaborazione di una strategia per farla franca. Il tentativo però va a buon fine solo in parte: l'attenzione si sposta per un po' su Filolachete, ma il vecchio non si placa definitivamente. Questo ci porta all'altra faccia della medaglia: a un Tranione che prova a giustificarsi e a sfuggire così alla punizione corrisponde dall'altro lato un Teopropide più rigido e restio al perdono. Testimonianza ne è la sua scorbutica risposta a Callimadate, che cerca a sua volta di scagionare l'amico Filolachete:

Te. Bona opinione havea de fatti toi,

Ma incomencio hora a perderla per dio.

Tutti ribaldi doveti esser voi:

So che era un bon garzon il figliuol mio

Quando me diparti, ma voi l'havete

Guasto, se a tutto ben vo pensando io.

Voi male compagnie! proprio quei siete

Che andate desviando ei bon garzoni,

⁵²¹Si ricordi che cavarsi fuori da situazioni svantaggiose con la propria abilità oratoria è in Boccaccio una delle manifestazioni più frequenti dello "ingegno" di un personaggio, spesso connessa con la "beffa". Il caso più noto è forse quello di Frate Cipolla nella novella X della giornata VI. Sul legame tra questa e il genere comico cfr. Minicozzi 1990.

E poi noi padri in affanni ponete⁵²².

Il vecchio proprio non ce la fa più, e finalmente sbotta contro l'allegria combriccola che gliene ha combinate di tutti i colori. In Plauto Teopropide, che non è mai completamente passivo ma reagisce sempre, anche se in modo misurato, alle prese in giro, non esce mai fuori dai gangheri come in queste terzine. Questo facilita molto il compito di Callidamate, cui sono sufficienti queste poche parole per convincere il vecchio a lasciar correre:

Cal. *Hanc modo noxiam unam, quaeso fac causa mea. [...]*

*Sine te exorem*⁵²³.

Nel volgarizzamento invece i toni si fanno più serrati e la perorazione più impegnativa:

Cal. Per dio te prego e te straprego in effetto,

Te supplico e de gratia te dimando

Che perdoni a Tranione ogni difetto.

[...] Voglime adesso compiacer di questo:

Perdonagli ogni ingiuria per mio amore

Che per sempre obligato poi ti resto.

Per questa volta sola ogni suo errore

Rimettegli, perché de ciò te aggrevi:

El par che tu non habbi in petto core.

Fa che questo apiacer da te io ricevi

⁵²²Berardo 1530b, p. 65.

⁵²³*Most.* 1177 e 1179.

Per quasi ch'io non merti de ottenere
Da te una gratia e ne ho tormenti grevi.
Se te potrai dopo mai più a vedere
Ch'el commetta alcun fallo o mancamento,
Puniscel poi del tutto a tuo piacere⁵²⁴.

Il nostro paciere, chiaramente in difficoltà, fa leva sui meriti che ha acquisiti personalmente presso Teopropide e addirittura sulla pietà cristiana, come dimostra l'insistenza sulla "gratia" e il perdono che alleggeriscono il cuore («ogni suo errore / Rimettigli, perché de ciò te aggrevi: / El par che tu non habbi in petto core»)⁵²⁵. Siamo in presenza di una supplica vera e propria, della quale nel testo latino non ci sarebbe stata alcuna necessità.

Berardo si preoccupa quindi primariamente di armonizzare le motivazioni e le intenzioni dei propri personaggi con le loro azioni, rendendo più coerente in questo modo lo sviluppo dell'intreccio, anche se l'impianto rimane sostanzialmente lo stesso. Tranione ricorre anche nel volgarizzamento all'espedito dell'altare per guadagnare tempo. L'irriverenza del servo però, che costituiva il perno della comicità nella scena plautina, viene qui attenuata dal suo tentativo di discolpa, dalla rigidità del vecchio, non più propenso da un certo punto in poi agli scherzi, e dalle suppliche di Callimate, che conferiscono un tono di seriosità e solennità alla vicenda⁵²⁶.

⁵²⁴Berardo 1530b, p. 67. Da notare che l'ultima terzina traduce un verso che in Plauto è attribuito a Tranione, che con il suo solito modo di fare continua a sbeffeggiare il padrone. È un errore di attribuzione comune, attestato già nella *princeps*, cfr. Merula 1472, p. 225. Naturalmente il fraintendimento, anche se minimo, può aver contribuito a modificare l'atteggiamento di Callimate nel volgarizzamento.

⁵²⁵Poco prima delle battute che abbiamo qui riportato, sempre Callimate aveva cristianamente sentenziato che «[...] esaudire / Nelle opere pie sempre se debbe altrui» (Berardo 1530b, p. 67).

⁵²⁶Lo sbeffeggiamento di Teopropide da parte di Tranione non scompare però del tutto, ma si mantiene in parte soprattutto nello scambio iniziale tra i due: «Te. Per dio farò che tu esempio serai / A gli altri [...]. Tr. Dunque io me allegro io te debbo piacere, / Certo assai bello e bono esser debbo io [...]. Te. Quando di questa terra fei partenza, / In che modo lasciasti qui il figliuol mio? [...] Tr. Con piè, man, denti, orecchie, occhi e con labbia / Tu lo lasciasti, [...]» (Berardo 1530b, p. 62).

L'astio che in conseguenza di questa riscrittura si viene a creare tra servo e padrone è sicuramente maggiore, tanto da sconfinare nell'aggressione fisica. Prima del perdono conclusivo abbiamo infatti una vera e propria zuffa che coinvolge i due protagonisti. Ce ne dà notizia il testo del volgarizzamento, come al solito sempre molto attento a registrare l'azione scenica dei personaggi:

Tra. Lasciame star, te prego, hormai dismetti

De darmi impaccio. Vogli andar in là,

Le man addosso in tal loco me metti⁵²⁷!

Teopropide alla fine non riesce quindi proprio a trattenersi, e dopo essere sbottato, passa anche all'azione, il che, lo ricordiamo, sarebbe stato impensabile nell'originale latino considerata la sacralità del luogo in cui si trova Tranione. Solo il successivo intervento del paciere Callidamate, cui il servo chiederà preoccupato disperatamente aiuto per poi zittirsi definitivamente, riuscirà a calmare le acque.

Il volgarizzatore elabora quindi un sistema di pesi e contrappesi: ad un vecchio più rigido e iroso corrisponde un Tranione più cauto e astuto nel cercare di farla franca e un Callimadate supplice che suda sette camicie per far breccia nell'animo di Teopropide. È un esempio ben riuscito come attraverso un sottile lavoro di rifinitura, non più tramite suture e corpose integrazioni alla maniera della *Cassina*, Berardo riesca a rendere fruibile una "strana" (a un occhio contemporaneo) sequenza plautina pur mantenendone inalterata la struttura.

III.2.2. Il comico secondo Berardo. Ancora la 'beffa' e l'amor cortese.

I motivi tematici si rivelano ancora una volta il territorio in cui si dispiegano le novità più interessanti del volgarizzamento. Lo abbiamo visto a proposito della *Cassina*; e possiamo ora dire che anche nella *Mostellaria*, infatti, Berardo filtra sempre accuratamente gli spunti plautini e ne aggiunge in molti casi anche di propri, talvolta brillanti, in funzione della propria sensibilità e idea di commedia.

⁵²⁷Berardo 1530b, p. 66.

Abbiamo aperto il precedente capitolo riportando la (presunta) reazione stizzita di Isabella d'Este alla visione della *Cassina*. Capilupi riferisce che la marchesa giudicò lo spettacolo troppo “spinto” («spurcissima comedia»), inadatto a una nobildonna della sua levatura, tanto da indurla ad allontanare le sue ancelle per preservarne la purezza⁵²⁸. Se davvero il volgarizzamento di Berardo fu quello messo in scena l'anno successivo, quella volta Isabella non fu presente, ma gli ospiti di alto rango non mancavano di certo: il nome di spicco è nuovamente quello di Lucrezia Borgia, ma le cronache riferiscono anche di «altre zintildone e matrone bellissime, suxo uno teatro altissimo in ordine de sedie l'una sopra l'altra, dove anche sedevano zintilhomini e cittadini»⁵²⁹. Viene quindi spontaneo chiedersi se per caso Berardo nella *Mustellaria* permanga quel filone triviale di comicità bassa di tipo novellistico che tanto turbò Capilupi e (eventualmente) la marchesa. La risposta non tarda ad arrivare. Già nella scena I dell'atto I, nel marasma di insulti che volano tra il servo rustico di campagna, Grumione, e l'elegante servo di città, Tranione, assistiamo a questo coloritissimo scambio⁵³⁰:

Tra. Il me piace mangiar bene et amare

E putane menare, e ciò a fidanza

Del dosso mio, e non del tuo vo' fare?

Gru. Guarda con quanto ardire et arroganza

Parla hora *questo ladro e questo brutto*

⁵²⁸Sulla lettera di Capilupi a Francesco II Gonzaga, e in generale sulla comicità bassa nella *Cassina*, cfr. *supra* III.1.

⁵²⁹Isabella non viene menzionata da nessun cronista. Sappiamo però che venne informata della rappresentazione da Bernardino Prosperi, che, a ridosso della messa in scena, il 17 febbraio le scrive: «[...] ge adviso come domenica de sira il Sig.re vostro padre fa l'Aulularia, quale intendo passa tutte l'altre per subiecto et per essere moralissima, et poi se ha a fare la Mustellaria, lo Eunucho et Menaechmi», Archivio Gonzaga, segnatura E.XXXL3, busta 1239. Il cronista che ci riferisce delle «altre zintildone» e «zintilhomini» presenti in occasione degli spettacoli plautini è Zambotti, cfr. Pardi 1928, p. 346.

⁵³⁰Segnaliamo anche che al dialogo Grumione-Tranione, oltre alla mantenuta contrapposizione servo rustico/servo di città, Berardo aggiunge un nuovo elemento. Grumione si presenta infatti come il servo onesto, al contrario del malandrino Tranione, contro il quale invoca più volte il castigo divino: «[...] teco rimanga il tuo male, / De questo essaudir me voglian i dei. / [...] Spier che me daranno / Gratia li dei che ciò te habbia a venire» (Berardo 1530b, p. 5).

Giotton, che proprio de ogni vitio è stanza.

Tra. Giove e ogni Dio desfar ti possa tutto,

Che de aglio tu mi hai dato una cannata

Con un maturo e puzzolente rutto.

Gran puzza de villan hai qui portata,

De can, de becco e de stalla porcina,

De donela con capra mescolata.

Gru. Che vuoi tu che se faccia? *La mattina*

E il dì con tali animali io mi sto,

*Più involto assai che tu ne la cucina*⁵³¹.

Ritorna in grande stile il tema della repellenza fisica, in questa scena notevolmente amplificato dal traduttore, e nello specifico del cattivo odore con cui essa si manifesta: è la stessa caratterizzazione che accompagna il vecchio Stalino per tutta la *Cassina*⁵³². Ma Tranione non si ferma certo qui con i suoi vivacissimi attacchi verbali. Per citare solo il più clamoroso, poco più avanti troviamo:

Tr. [...] ma c'hai

Schiavo da forche? Che stai a guardare?

Gr. Per Dio io credo che tal nome havrai

Presto, et allhor dirai questo esser vero

Quando punito del tuo error serai.

⁵³¹Berardo 1530b, p.15. In corsivo abbiamo segnato la parte aggiunta e/o rielaborata da Berardo. Questi i versi plautini corrispondenti: **Tr.** Lubet potare, amare, scorta ducere: / Mei tergo facio haec, non tui, fiducia. / **Gr.** Quam confidenter loquitur [fue]! **Tr.** At te Iuppiter / Dique omnes perdant! <Fufae!> obolui alium,/ Germana inluyies, rusticus hircus, hara sui<s >, / Caenum copro commixtum. **Gr.** Quid vis fieri? (Pl. *Most.* 36-38).

⁵³²Cfr. in particolare Berardo 1530, pp. 44 e 53, discusse *supra* (III.1.2.)

Tr. Guarda che mi serà posto un christero⁵³³.

L'appunto finale di Tranione, assente nell'originale latino, rende molto bene l'idea dell'elemento triviale nella *Mustellaria*. Una variante di questo stile di comicità bassa è rintracciabile anche nella scena II dell'atto II: Tranione ha appena annunciato dato la notizia del l'arrivo di Teopropide a Filolachete, che in quel momento banchettava come suo solito insieme all'amante Filocomasia e all'amico Callidamate, a sua volta accompagnato dalla cortigiana Delfia. In preda al panico il gruppo decide di interpellare Callidamate, nel frattempo appisolatosi per smaltire la sbornia. Il giovane si sveglia di soprassalto, in preda ai fumi alcolici, e inizia a spararne di cotte e di crude: Berardo non si fa sfuggire l'occasione di usare il suo "tocco", e tra l'altro gli fa dire:

Cal. Ben son svegliato, hor da' [scil. Delfia] da bere a me.

Damme da ber te dico, che ho gran sete!

Il servitio che sai puoi farò a te.

[...] Per Dio farò che vui doventarete

Tutti horinal, se incontiente a me

Uno horinal ch'io pissi non darete⁵³⁴.

Nelle parole di Callidamate c'è di tutto, dalle allusioni sessuali ai riferimenti alla corporalità nei suoi aspetti più nauseanti: in questo la scena non ha nulla da invidiare agli numerosi scambi esuberanti fra Olimpione e Stalino della *Cassina*. Inserti del genere sono piuttosto frequenti, anche se non con la frequenza con cui compaiono nell'altro volgarizzamento, il cui intreccio già di per sé si prestava ovviamente molto di più alle note comiche di livello basso.

⁵³³Berardo 1530b, p. 6.

⁵³⁴Berardo 1530b, p. 21.

Altri moduli tematici che ricorrono sia nella *Cassina* che qui sono quelli tipici del complesso culturale e letterario che rimanda all'universo dell'amor cortese: nel primo volgarizzamento espressioni lirico-cortesi connotavano innanzitutto in senso parodico il sentimento del vecchio Stalino nei confronti di Cassina, producendo uno scarto comico con la fisicità decrepita e le intenzioni tutt'altro che nobili del personaggio. Il motivo ricompariva poi nel finale, questa volta in un contesto appropriato, a definire il legame tra la coppia Cassina e Theutuirinico, che al termine della commedia convolerà a giuste nozze. Nella *Mustellaria* il linguaggio cortese è sostanzialmente lo stesso, ma compare in contesti diversi.

La prima attestazione è nelle battute sia di Filolachete che di Filocomasia nella scena I dell'atto II. I due fanno infatti costantemente riferimento l'uno all'altra con molto trasposto emotivo e sotto la veste nobilitante del lirismo amoroso. Queste ad esempio le prime parole di Filolachete quando vede la donna e i suoi commenti a parte mentre non visto ascolta le parole di riconoscenza di lei nei suoi confronti:

Filol. Oh Venere venusta, ecco che appare

Quella tempesta che mi ha scoperto

La modestia che in me solea regnare.

E non essendo da quella più coperto,

Piover l'ha fatta nel mio petto amore,

*Andando infino al cor per loco aperto*⁵³⁵.

[...] Oh immortal dei! Ben posso a costei dire

De bona pasta, da bene et honesta,

Pur hor di lei si accende il mio desire⁵³⁶.

⁵³⁵Berardo 1530b, p. 9. In corsivo la parte rielaborata da Berardo, corrispondente in Plauto a [...] Tum mihi Amor et Cupido / In pectus perpluit meum, neque iam umquam optigere possum. / Madent iam in corde parietes; periire haec oppido aedes. (164-165).

⁵³⁶Berardo 1530b, p. 11.

[...] Guarda come ad amarmi ha il cor acceso

E in fin da le medolle [...] ⁵³⁷.

Lo spunto di Berardo ha un parallelo in Plauto solo per la prima terzina (162-163), il resto è elaborazione autonoma. Anche il personaggio di Filocomasia non è parco di espressioni di questo tipo, e ad esempio all'amato che la chiama «mia scorta, mia guida e mia stella» ribatte simmetricamente:

Filoc. Adesso per piacerti io me adornava.

Così me aiuti tutti quanti i dei,

Come con tutto il core in te pensava.

[...] Che quel che piace a te diletta a me,

Mio trastul, mio diletto e desir mio ⁵³⁸.

Le parole dei due giovani amanti appaiono però stranianti in rapporto al contesto e alla tipologia del loro legame ⁵³⁹. Filocomasia è infatti la cortigiana che ha convinto Filolachete ad affrancarla per potersela godere esclusivamente. Questo aspetto tutt'altro che lirico e cortese del loro amore ogni tanto emerge tra le crepe dei toni aulici con cui i due alludono ai propri sentimenti ⁵⁴⁰. Ma è soprattutto il personaggio di Scafa, donna anziana in passato cortigiana ora al servizio di Filocomasia, a mettere in risalto, con il suo atteggiamento disilluso, le contraddizioni tra le parole e le azioni degli amanti e il loro rapporto reale. Esattamente come succede in Plauto,

⁵³⁷Berardo 1530b, p. 13.

⁵³⁸Berardo 1530b, p. 16.

⁵³⁹Anche in questo caso la soluzione è molto vicina a quella dei *Menechini*. Li infatti pure la comicità consiste nello scarto tra la "serietà" e la nobiltà dei moduli stilistici cortesi con cui si esprime la coppia Menechino epidanese – Erozia e la realtà molto materiale e triviale del loro rapporto (cortigiana-cliente). Cfr. Uberti 1985, pp. 81-83 (198-255).

⁵⁴⁰Ad esempio Filolachete fa riferimento all'amata come a un investimento: «Per dio ben fatto fu e non è gran festa / Ch'io la rescossi, e se ben son da niente / Per lei non mi è tal miseria molesta», e allo stesso modo Filocomasia motiva così la sua fedeltà: «Credo che più me amaran tutti quanti / Conoscendomi gratta e conoscente / A chi ha speso per me denari tanti» (Berardo 1530b, pp. 11-12).

è infatti lei a far notare alla padrona che è stupido da parte sua concedersi in gioventù a un solo uomo, che per di più tanto tornerebbe sempre da lei in quanto ha speso dei soldi per liberarla⁵⁴¹. È sempre lei inoltre ad ammonirla a non correre dietro alle ombre, in quanto, una volta sfiorita la sua bellezza, il giovane la abbandonerà, proprio come è successo a lei anni prima⁵⁴². Berardo recupera quindi la funzione plautina di Scafa quale filtro realistico attraverso cui sono obbligati a passare i nobili sentimenti esibiti a parole dai due amanti, creando uno scarto finzione/realità ancora più netto che nel testo latino, dal momento che come detto nel volgarizzamento l'amore dei due giovani è espresso in termini lirici.

Il modulo della cortesia compare anche in relazione ad un'altra coppia di amanti, cioè Delfia e Callidamate. L'impostazione è del tutto nuova rispetto all'originale, in cui l'amico di Filolachete straparla barcollando avvinazzato e Delfia ne è fortemente infastidita. Nel volgarizzamento i due si scambiano invece continuamente battute del genere:

Cal. Voi ch'io ti prenda abbraccio, o mia persona

Bella? et tu anchora abbraccio me torrai

Ch'io so che l'amor tuo non mi abbandona.

Del. Tutto quel che te piace et che vorrai

Piacerà a me, sì como è convenevole.

Non sai che sempre al tuo comando m'hai⁵⁴³?

⁵⁴¹«**Sca.** Per dio che tu erri, et erri grandemente, / A voler in quel sol tenere il core, / A stare a posta de lui solamente. / [...] Però ch'io vedo che libera sei, / E così quel che cercavi hai hauto, / E se non te amarà stimar nol dei. / Perché tutti i denari havea perduto / Che non gli ha in te spesi. Non la intendi hormai? / Non hai tu anchor el tutto conosciuto?» (Berardo 1530b, pp. 10-11).

⁵⁴²«**Sca.** Credi a me, stolta sei per dio immortale / Si come io penso te dai ad intendere / Che t'habbia ad amar sempre d'amor tale. / Ben ti consiglio, e certa ti so rendere, Che per vecchiezza over per sazieta / Ti lascerà: se voi tal poi comprendere. / [...] Credi che in gioventude amata fui, / [...] Il qual quando dapoi vide cambiare / Per la età qui il color al capo mio, / Lui cominciò abbandonarmi e lasciare» (Berardo 1530b, pp. 10-11).

⁵⁴³Berardo 1530b, p. 18. In Plauto lo scambio è molto diverso (**Cal.** Visne ego te ac tu me amplectare? / **Del.** Si tibi cordi est facere, licet, 322-323). Coerentemente con il tono di tutta la scena, qui Delfia si limita ad assecondare l'ubriacone che ormai sta iniziando a darle noia.

La cortesia, nelle sue espressioni tradizionali, è qui naturalmente antitetica sia al contesto in cui compare, un banchetto con protagonisti giovani che si godono la vita, che principalmente ai personaggi che la esprimono, una cortigiana e un ubriacone molesto: la comicità, immediata e intuitiva, è assicurata⁵⁴⁴.

In una commedia come la *Mustellaria*, incentrata sui molteplici inganni che il servo furbo architetta uno dietro l'altro ai danni del suo padrone, non può naturalmente mancare anche il motivo della beffa. Di notevole rilievo come abbiamo visto anche nella *Cassina*, qui è il tema portante dell'intero volgarizzamento. Che l'azione di Tranione sia da leggere nei termini novellistici della beffa ce lo chiarisce lo stesso personaggio in alcuni versi aggiunti di importanza chiave. Uno contiene un'espressione idiomatica impossibile da fraintendere:

Tr. Tacci che al tutto per te pensarò:

Basta che como tuo padre sia gionto

Che *una giarda galante io gli farò*⁵⁴⁵.

“Fare la giarda” è infatti un equivalente linguistico di “beffare” ben attestato già nel XV secolo⁵⁴⁶. Lo spunto è tutto del volgarizzatore, nel testo plautino corrispondente non si fa cenno ad alcun tipo di inganno:

Tr. Taceas; ego qui istaec sedem meditabor tibi⁵⁴⁷.

Il riferimento alla “giarda” che abbiamo appena commentato non è affatto un caso isolato. Commentando in corso d'opera il proprio comportamento in un

⁵⁴⁴L'ubriachezza di Callimadate è fortemente accentuata nella scena. Tra gli spunti comici meglio riusciti segnaliamo la confusione terminologica del giovane che chiama Delfia prima mamma, poi balia, quindi di nuovo mamma e infine sorella. Cfr. Berardo 1530b, p. 18.

⁵⁴⁵Berardo 1530b, p. 22.

⁵⁴⁶Letteralmente «un'enfiatura a modo d'uovo, o maggiore, o minore, la quale nasce ne' garretti», come leggiamo nella prima edizione del Vocabolario della Crusca (1612, p. 385). Il termine “giarda” compare con significato di beffa già in molta novellistica e anche poesia (prevalentemente burlesca, come quella del Burchiello) del XV secolo.

⁵⁴⁷*Most.* 388.

significativo monologo aggiunto da Berardo, su cui torneremo, Tranione si autocelebra in questo modo:

Tr. Per mia fe' che ho tra me piacer non poco

Ch'io fo del mio padrone al modo mio,

Tal che gli è proprio il mio trastullo e gioco.

[...] Adesso al modo mio mio patron tratto:

Per verità gli vendo la bugia,

Tal che io il fo proprio rimanere un matto.

[...] Pur spiero al mio patron la *beffa* intiera

Fare, e non mi voglio disperare

Che troppo è stolto l'huom che se dispiera.

E negli inganni miei voglio sperare⁵⁴⁸.

In queste righe leggiamo tutta la soddisfazione del servo beffatore, compiaciuto perché i suoi piani stanno andando per il verso giusto. L'aspetto intrigante è proprio il "piacer" che il personaggio avverte non perché pensa di essere riuscito a scampare a una sicura punizione (non se ne fa menzione), ma deriva semplicemente dal prendersi gioco del suo padrone a tal punto da farlo «proprio rimanere un matto»⁵⁴⁹.

Dal canto suo anche Teopropide, scoperta la verità, si comporta e agisce da "beffato". Lo scarto rispetto a Plauto, in cui il personaggio è molto più passivo, è in questa circostanza molto evidente. Nel testo del sarsinate infatti la vittima del raggio reagisce subito con disperazione, lamentandosi dell'accaduto:

⁵⁴⁸Berardo 1530b, pp. 46-47.

⁵⁴⁹Il tratto del gusto intrinseco per la beffa è tipicamente novellistico, così come lo è la modalità "verbale" della beffa cui si fa riferimento nella seconda terzina («Per verità gli vendo la bugia, / Tal che io il fo proprio rimanere un matto»).

Te. Ei mihi, disperii! Vocis non habeo satis.

Vicine, perii, interii! [...] ⁵⁵⁰.

Molto diverso invece in Berardo l'atteggiamento del vecchio, che immediatamente prorompe in un accesso d'ira nei confronti del beffatore:

Te. O scelerato, o traditor ribaldo,

Sfacciato, desliat, fragido e brutto!

Quanto sei stato a consumarmi caldo ⁵⁵¹!

Soltanto dopo gli insulti inizia quindi a lamentare la situazione paradossale in cui è venuto a trovarsi, passando dall'essere proprietario di un nuovo immobile all'essere titolare di un nuovo debito, e confessa all'amico Simone che:

Te. Più tristamente che alcun fusse mai

Me ha deleggiato, et oltre il danno me è

Il scorno di maggior tormento assai.

[...] Il fatto sta come hora t'ho narrato:

Lui me ha fatto una giarda sì cottora

Che hoggi per sempre son vituperato.

Ritorna nuovamente la giarda: Tranione aveva promesso di combinarne una ai danni del padrone all'inizio della commedia e ora il vecchio non può che constatare di esserne stato vittima, sobbarcandosi il "vituperio" che ne consegue. A seguito di questo sfogo Teopropide proverà a sua volta a farsi furbo e tendere una trappola al suo uomo, altro comportamento tipico da beffato, e la vicenda si

⁵⁵⁰ *Most.* 1030-1031.

⁵⁵¹ Berardo 1530b, p. 58.

concluderà come sappiamo. L’impianto narrativo della beffa è dunque sviluppato nella sua pienezza, ma con una particolarità: se infatti non abbiamo difficoltà a riconoscere nel “beffatore” Tranione e nel “beffato” Teopropide, lo stesso non si può dire per l’oggetto della beffa. Di beffe infatti ce ne sono diverse: la casa infestata, il debito per acquistare una presunta nuova casa e la millantata proprietà dell’abitazione del vicino Simone, secondo quel meccanismo di accumulazione di situazioni paradossali che era già proprio della *Mostellaria* latina.

Anche nella *Mustellaria* ritroviamo il capovolgimento di ruoli servo-padrone. Nel primo volgarizzamento Berardo recepisce uno spunto già plautino, e dà vita ad una situazione paradossale in cui Stalino, per ingraziarsi Olimpione e far sì che perseveri nel piano stabilito, si fa per qualche breve momento suo servo⁵⁵².

Nella *Mustellaria* la stessa cosa accade in due occasioni, prive di un corrispettivo nel testo latino. La prima coincide anche con uno dei pochissimi inserti di rilievo del volgarizzamento. Siamo in apertura di atto II, nel bel mezzo dei preparativi per l’ennesimo banchetto con protagonisti Filolachete e Filocomasia. Il quadretto si apre con la ragazza che dà le ultime disposizioni ad un servetto e a Scafa, cioè a due personaggi che in Plauto non pronunciano alcuna battuta in quest’occasione⁵⁵³. Qui invece Scafa, senza che le sia stato richiesto, inizia a dare ordini e a coordinare il lavoro dell’altro servetto, che non la prende proprio benissimo:

⁵⁵²L’inversione di ruoli è uno degli strumenti privilegiati della comicità plautina, costruita come sappiamo sulla *grotesqueness* delle situazioni. Lo spunto latino originario, in questo caso abbastanza asciutto, consiste in questi versi: «**Sen.** Mane. **Ol.** Quid est? Quis hic est homo? / **Sen.** Erus sum. **Ol.** Quis erus? **Sen.** Quoius tu servos. / **Ol.** Servos? ego? **Sen.** Atque meus. **Ol.** Non sum ego liber? / Memento, memento. **Sen.** Mane atque asta. **Ol.** Omittit. / **Sen.** Servos sum tuos. **Ol.** Optumest. **Sen.** Opsecro te, / Olympisce mi, mi pater, mi patrone. **Ol.** Em, / Sapis sane. / **Sen.** Tuos sum equidem» (Cas. 734-741). In Berardo questi versi diventano: «**Sta.** Sta fermo, non andar, ritorna qua, / Non te voler partir servo mio bono, / Che me faresti danno in verità. / **Ol.** Sia pur con dio, dunque tuo servo io sono? / A questo modo io me vendicarò: / Non me aiuti mai dio se io tel perdono. / **Sta.** Gli è irato molto bene, e mal farò / Se io non me humilio a lui. Car mio Olimpionetto, / O mio padre e patron, fermati mo’. / **Ol.** Hor vedo che sei savio et hai intelletto, / Che hai savio schivar fortuna ria, / Che io te rendea dispetto per dispetto. / **Sta.** Lascia il sdegno e ogni mala fantasia, / Sta allegro e a l’ira hormai vogli dar loco, / Perché è tua tutta la persona mia» (Berardo 1530, p. 44). In corsivo abbiamo segnalato le aggiunte e le rielaborazioni: in molti casi si tratta di “zeppe” metriche, ma è degna di nota la coppia di versi a carattere didascalico ad apertura della seconda terzina (Gli è irato [...]), un a parte che fa chiarezza sulle motivazioni di Stalino.

⁵⁵³In Plauto questa scena corrisponde alla parte finale della scena III dell’atto I (308-312).

Sca. Vien presto tu con la tavola fuore
Tu pur l'usanza tua vai seguitando
D'esser pegro qual fusti a tutte l'hore.
Accontiali, tien qua, va' dispiegando
E ben va' poi distendendo il mantile:
Impara che ogni dì vai più ingrossando.
Horsù, che fai che non prendi il bacile,
Che non metti de l'acqua nel bronzino?
Non fusti e mai tu non serai gentile!

Rag. Guarda s'io sono sgraziato e meschino
Con quella vecchia ria più che altra donna,
Che sempre ha piena la testa de vino!
Che mertaresti stare a una colonna
Ligata e haver di bone staphilate,
Che par proprio che tu sij la madonna.
Patrone e vui Madonna [scil. Filolachete e Filocomasia] hor vi lavate.
Prendi tu la tovaglia, maledetta
Vecchia falsa e nemica a ogni bontade⁵⁵⁴.

Scafa si permette quindi non solo di dare ordini senza averne l'autorità, rimettendo ad un altro un compito che le era stato affidato, ma manifesta anche un atteggiamento offensivo nei confronti del ragazzo. Questi reagisce malamente, e le dice chiaramente che il suo comportamento andrebbe punito perché non è lei la

⁵⁵⁴Berardo 1530b, p. 17.

padrona. L'anziana serva agisce in effetti alla maniera di una padrona bisbetica, andando nettamente oltre le sue pertinenze. Non si tratta a pieno titolo di un capovolgimento di ruoli, in quanto il ragazzo non è l'*erus* di Scafa, ma la comicità è la stessa e sta sempre nella paradossalità della situazione in cui un servo si fa padrone, qui leggermente e succosamente variata. Generalmente infatti è il servo che si diverte ad umiliare il padrone, il quale deve sottostare perché ha bisogno del suo aiuto per raggiungere i suoi fini. La "trasformazione" di Scafa in questa circostanza non è invece né richiesta né in alcun modo apprezzata. L'altra occasione in cui compare questo meccanismo è invece più canonica, e interessa la coppia Teopropide-Tranione. È appena comparso l'usuraio a richiedere almeno gli interessi del capitale prestato a Filolachete per consentirgli di affrancare la sua amante. Tranione è in difficoltà, e teme che il vecchio possa sospettare di lui e del figlio di Teopropide. Poi la trovata brillante: lascerà credere al vecchio che il prestito serviva come caparra per una nuova casa, dato che quella vecchia era infestata, e lo convincerà a farsi carico del debito.

Anche Berardo nella resa di questa scena ha una bella trovata. Il servo infatti riesce a lavorarsi il vecchio a tal punto da rivolgergli in un crescendo veri e propri comandi:

Tr. Fagli otturare la bocca adesso adesso

Con dinari, e ch'el sia con quei battuto,

Fa' che da te sia in questo il pensier messo.

[...] Compiaci in ciò patron la voglia mia,

Dil su, dì pur che a lui tu li darai,

Acciò che hormai de qui sin vada via.

[...] Diglilo tu, vogli fare a mio modo.

Promettele te dico a questo tratto:

*Tel commando, non star hormai sì sodo*⁵⁵⁵!

Teopropide è ormai totalmente succube di Tranione, e alla fine agisce proprio come il servo gli comanda. Il capovolgimento dei ruoli è qui molto sottile e si ricollega al motivo primario della beffa. In fin dei conti, infatti, è l'ennesimo sfoggio di abilità "beffatoria" del servo furbo, che riesce a confondere la sua vittima a tal punto da impartirgli in modo molto divertente ordini diretti.

L'ultima tendenza del volgarizzatore di cui è necessario tenere conto per avere un quadro complessivo della modulazione tematica dell'opera è di carattere fortemente didascalico. Accade infatti di frequente che Berardo si trovi a dover tradurre passi particolarmente criptici, difficili da rendere comprensibili nel nuovo contesto. Una casistica frequente è costituita dai riferimenti occasionali a questa o quella divinità minore, oppure ancora da menzioni troppo specifiche di usi o costumi antichi. Questo tipo di problema è risolto generalmente in modo molto semplice, cioè attraverso la rimozione del particolare oscuro⁵⁵⁶.

Quando però si trova di fronte a luoghi testuali ugualmente difficili ma molto più corposi e rilevanti anche da un punto di vista narrativo, il Nostro si comporta diversamente. L'esempio più significativo è rintracciabile al termine della scena I dell'atto IV. Tranione ha appena mostrato la casa di Simone al vecchio che la crede sua, e, per farsi ancora più beffe di lui, gli ha fatto credere di aver visto una pregevole pittura raffigurante una cornacchia e due avvoltoi. La pittura è una metafora dello stesso raggiro compiuto dal servo, la sua efficacia comica nel contesto ferrarese è ridottissima, in quanto naturalmente la simbologia culturale che ne sta alla base non è più comprensibile per un pubblico di corte rinascimentale. Per esplicitare il senso di questo particolare, che rischiava di andare perduto, Berardo aggiunge questo importante monologo:

⁵⁵⁵Berardo 1530b, p. 34. In corsivo le aggiunte e le rielaborazioni di Berardo. In Plauto questo tono è assente, ma a determinarlo può anche aver contribuito la forma *iubeo* di *Most.* 634, usato tuttavia con sfumatura più desiderativa che iussiva.

⁵⁵⁶Basti pensare al comportamento di Berardo nei confronti del prologo originale della *Casina*, dal quale rimuove ogni tipo di riferimento al contesto antico. Sul prologo della *Cassina* cfr. *supra* III.1.1.

Tr. Per mia fe' che ho tra me piacer non poco
Ch'io fo del mio padrone al modo mio,
Tal che gli è proprio il mio trastullo e gioco.
Tutto quel che ho fin qui fabricato io
M'è andato a quel che ho visto assai ben fatto.
Così andasse anchor quel che far desìo.
Adesso al modo mio mio patron tratto:
Per verità gli vendo la bugia,
Tal che io il fo proprio rimanere un matto.
Hor voglio che da ogni huom compreso sia
Perché cagion di voler darli a intendere
De gli avoltor mi venne in fantasia.
Io ho cercato a le mie rete prendere
Il mio patrone e quell'altro vecchione:
Da cornacchia esser stato mi do a intendere.
Egli chiamo avoltor per tal cagione,
Che da un mio pare ogn'un resta ingannato
E de avoltor diventa un civettone.
Hora una piccicata a questo ho dato,
Hor una a quello con becco e con mano
E intorno con inganni io gli ho volato.
Pur carco sono in labirinto strano,
Né so como reuscir debbian gli inganni,

Ch'el mio disegno potrebbe esser vano.
E serìa la cornacchia con affanni
Spelazzata in tal modo e in tal maniera
Che ne potria sentir anchor molti anni.
Pur spero al mio patron la beffa intiera
Fare, e non mi voglio disperare
Che troppo è stolto l'huom che se dispiera.
E negli inganni mei voglio sperare⁵⁵⁷.

La cornice in cui il servo inquadra il proprio comportamento è sempre quella della beffa, come abbiamo già visto precedentemente citando anche una porzione di questo segmento monologico. L'impronta di queste terzine è fortissimamente didascalica: Tranione, rivolgendosi direttamente agli spettatori, chiarisce punto per punto i termini della metafora. Se da un lato naturalmente l'aggiunta appesantisce la narrazione e affievolisce l'effetto comico, dall'altro per lo meno è espressione di una non scontata finezza interpretativa.

Non sempre però le spiegazioni sono corrette. Prendiamo ad esempio questo breve quadretto tra Filemazia e Scafa, che nell'originale si presenta così:

Filoc. *Iam pridem ecastor frigida non lavi magis lubenter,
Nec quom me melius, mea Schapha, rear esse defecatam.*

Sc. *Eventus rebus omnibus<t>, velut homo messis maga
Fuit.*

Filoc. *Quid ea messis attinet ad meam lavationem?*

Sc. *Nihilo plus quam lavatio tua ad messim*⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷Berardo 1530b, pp. 46-47.

⁵⁵⁸Most. 157-161.

Qui Scafa semplicemente lusinga la padrona, complimentandosi con lei per come ogni cosa le stia andando bene alla maniera del prosperoso raccolto di quell'anno. La lode però, forse perché di circostanza, riesce male, e viene formulata in un modo ridicolo, tanto che la stessa Filocomasia non la capisce fino in fondo. Ecco cosa troviamo invece nel testo corrispondente del volgarizzamento:

Filoc. Scapha per Dio che già più tempo è hormai

Che de voglia miglior, quanto son hora

D'acqua fresca così non mi lavai,

Ch'io fusse tanto d'ogni affanno fora

E quieta fusse più la mente mia

Né che più sana mi sentisse anchora.

Sca. A tutte le tue cose tal fin sia

Quale è la medeson grasse de ogni anno,

Acciò che ognun te porga e ognun te dia.

Filoc. Dimme le medeson, Schafa, e che hanno

A far con questa mia tal lavatione?

Mal queste cose insieme si confanno.

Io tel dirò, e con bona ragione.

Tanto hanno a far con il tuo lavar quanto ha

A far detto con dette medesone.

Ma tel dicea perché molto più dà

L'huomo quanto più biava sol pigliare,

E che abundantia sia per nui si fa⁵⁵⁹.

⁵⁵⁹Berardo 1530b, pp. 8-9. In corsivo l'ultima terzina interamente aggiunta da Berardo.

Qui Berardo evidentemente non coglie la sfumatura della “lode mal riuscita” di Scafa, e aggiunge un’intera terzina didascalica in cui propone una sua spiegazione un po’ contorta e che non centra il punto: nell’abbondanza (le *medeson grasse* sono naturalmente da leggere come un riferimento al raccolto abbondante) gli uomini sono più generosi⁵⁶⁰.

Inseriti di questo genere nella *Mustellaria* sono frequenti, mentre nella *Cassina* non abbiamo che qualche caso sporadico. Anche nel primo volgarizzamento abbiamo osservato però un tratto di tipo esplicativo: le continue anticipazioni dell’intreccio che comparivano soprattutto nelle parti aggiunte. L’impressione è che alla base delle due tipologie ricorrenti sia da porre la stessa incessante preoccupazione di rendere chiaro lo svolgimento della commedia agli occhi del nuovo pubblico, sotto ogni punto di vista.

III.2.3. Un lavoro di fino: aggiustamenti strutturali e aspetti scenici.

A differenza della *Cassina*, il secondo volgarizzamento di Berardo non è dotato di personaggi e intere scene aggiunte. Non abbiamo quindi occasione di vederlo operare in totale autonomia dal modello. Sono però rintracciabili numerosi casi di manipolazioni dell’architettura scenica originaria, motivati di volta in volta da diversi fattori, sufficienti per farsi un’idea di come le tipologie di intervento strutturale dell’autore siano praticamente le stesse nelle sue due traduzioni. Vedremo infatti che il modulo del monologo di entrata, l’aggiunta in assoluto più frequente nella *Cassina*, è anche qui attestato molto spesso, in luoghi in cui Berardo introduce leggere variazioni rispetto al testo plautino. Stesso discorso per le formule che descrivono il movimento e le forme di interazione tra loro dei personaggi: qui

⁵⁶⁰In qualche caso troviamo invece dei fraintendimenti veri e propri. Ad esempio ai plautini [...] [Tr.] *Si amicus Diphilo aut Philemoni es, / Dicitis is quo pacto tuus te servos ludificaverit* (Pl. *Most.* 1149-1151) «Te. Misero me, che debbio adesso fare / Se Philomonte e Dephil mei compagni / Me verranno come io penso a ritrovare» (Berardo 1530b, p. 65). Qui Berardo, complice anche un errore di attribuzione delle battute nel testo, scambia due degli esponenti più importanti della *Commedia Nuova* ateniese per dei *Senes* amici di Teopropide.

compaiono numerose, e in molti casi esclusivamente nel volgarizzamento e non nel testo latino. A sorprendere è in particolare la densità con cui i due tipi, monologo e formule, compaiono specialmente in un corposo segmento testuale all'interno del volgarizzamento, di fondamentale importanza perché in esso è costretto a riaggiustare il testo a causa della forma molto malandata dei versi latini originari. In questo paragrafo discuteremo innanzitutto la varietà degli interventi dell'autore, concentrandoci sulle forme ricorrenti che abbiamo già individuato nella *Cassina*, poi prenderemo in esame nello specifico proprio la sequenza testuale corrotta così piena di modifiche, sicuramente il pezzo più controverso da un punto di vista formale e che ha richiesto gli sforzi maggiori al nostro autore.

Iniziamo dalla situazione più frequente in cui ricorre un'alterazione, cioè la sequenza finale di atto – inizio del successivo. Il problema è esattamente lo stesso della *Cassina* e di tutti gli altri volgarizzamenti dell'epoca: la problematica individuazione dei confini degli atti, che tanto nei manoscritti quanto nelle prime edizioni a stampa del testo plautino era ancora in via di definizione. In presenza di fine d'atto, la scelta di Berardo è la stessa dell'altra sua traduzione, cioè lo svuotamento forzato della scena.

Facciamo un esempio, partendo sempre dal testo latino. Teopropide, congedatosi da Tranione, ha appena incontrato una coppia di sconosciuti che bussavano alla sua casa, quella che lui credeva infestata. Dialogando con uno di loro si è accorto che la versione di Tranione sull'accaduto fa acqua da tutte le parti, e inizia finalmente a chiedersi se le cose stiano proprio come dice il suo servo:

Te. Perii hercle! Quid opust verbis? Ut verba audio,
Non equidem in Aegyptum hinc modo vectus fui,
Sed etiam in terras solas orasque ultimas
Sum circumvectus, ita ubi nunc sim nescio.
Verum iam scibo; nam *eccum* unde aedis filius
Meus emit. Quid agis tu⁵⁶¹?

⁵⁶¹ *Most.* 993-998.

Nello sconforto più totale, Tepopropide si imbatte quindi in colui *unde aedis filius meus emit*, cioè Simone, la cui entrata in scena è segnalata da una formula semplificata (solo deissi), e decide di chiedergli ulteriori delucidazioni per capire quale sia la verità:

Te. Ei mihi, desperii! Vocis non habeo satis.

Vicine, perii, interii!

<**Si.**> Numquid Tranio

Turbavit?

Tr. Immo | exturbavit omnia. [...]

Si. Quid vis?

Tr. I mecum | , obsecro | , una simul.

Si. Fiat. [...].

È solo a questo punto, con i due che entrano in casa, che cade la fine d'atto. Nel testo del volgarizzamento invece essa è collocata nella sequenza precedente, subito dopo che il vecchio ha incontrato gli sconosciuti che bussavano a casa sua. Come di consueto Berardo interviene a svuotare la scena, ed ecco che a cavallo dei due segmenti che abbiamo appena riportato inserisce queste terzine aggiunte:

Te. Miser non hebbi mai tanta passione

E per potermi informar ben del tutto

Tornerò in casa ad aspettar Simone.

Da lui saprò se rovinar debbo in tutto.

Atto V

Te. Bon pezzo è che Simon qui in casa espetto,

E pur guardo di lui, né il vedo anchora,

E più cresce il dolor dentro al mio petto.

Maggior in me si fa il suspetto ogn'hora:

Se ponto era per me pria sospettato,
 Quasi certo del tutto io mi vedo hora,
 Perché in casa a le donne ho dimandato
 Se del morto che ho in casa hanno saputo:
 Tutte de nol saper me hanno affirmato.
 In casa più espettar non ho potuto,
 Per gir in piazza a ritrovar Simone
 A posta dipartirmi ho voluto.
 [...] Ma per hora *ver qua me ne andarò*,
 Che adesso *vedo in qua colui venire*
 Da cui le case el mio figliuol comprò [scil. Simone]⁵⁶².

Come al solito Berardo, nell'apportare modifiche, fa ricorso al monologo quale forma di raccordo. Quello breve in chiusura di atto contiene informazioni sulle intenzioni del personaggio e una forma base di uscita di scena (verbo di movimento + indicazione di luogo), mentre l'altro è un monologo d'entrata con tutti i tratti normativi: a) motivazione della presenza in scena del personaggio («aspettavo Simone in casa ma non arrivava, quindi sono uscito»), b) intenzioni future («voglio andare a ritrovare Simeone»), c) formula di movimento (deissi + verbo di movimento) e in questo caso anche di interazione (verbo di percezione + deissi + verbo di movimento). A questo impianto di base Berardo aggiunge poi, come succede spesso, alcune informazioni di carattere narrativo, contenute nella seconda e nella terza terzina e assenti in Plauto, che rafforzano le motivazioni della diffidenza che si fa sempre più strada nell'animo del vecchio.

⁵⁶²Berardo 1530b, p. 55. In corsivo le formule di movimento e interazione. Non si specifica quale sia la casa in cui entra Teopropide, ma molto probabilmente si tratta di quella di Simone, in quanto il vecchio a questo punto della narrazione ancora sospetta che la sua dimora sia infestata e crede che il figlio abbia acquistato appunto la dimora del vicino Simone.

Un caso particolare in cui questa struttura monologica è segmentata in due si verifica tra quarto e quinto atto. Ci troviamo nel bel mezzo di una delle trame ordite da Tranione: Teopropide ha appena chiesto a Tranione di chiedere a Simone se fosse possibile visitare la casa che crede il figlio abbia appena acquistato, e il servo furbo per convincerlo adduce come motivazione la presunta intenzione del vecchio protagonista della commedia di costruirsi un nuovo gineceo. In Plauto Simone acconsente e invita Tranione ad andare a chiamare il suo padrone, rimanendo ad aspettarli sulla soglia finché i due non tornano e il gruppetto inizia la visita della casa⁵⁶³. Nel volgarizzamento invece proprio a questo punto, terminato il dialogo tra Simone e Tranione, troviamo nuovamente chiusura di atto. Al fine come al solito di svuotare la scena, il Nostro in questa circostanza interviene in tre diversi *loci* del testo per giustificare e descrivere una per una le uscite dei tre i personaggi presenti in scena. Il primo in ordine cronologico ad abbandonare il palco è Teopropide, che, dopo aver inviato Tranione da Simone, pronuncia questa terzina:

Te. Tu [scil. Tranione] dici il giusto, hor su va' dunque via,
Vedi e domanda, io *in piazza voglio andare*,
Né ti creder che molto a tornar stia⁵⁶⁴.

Qui troviamo una formula di uscita di scena (intenzione + verbo di movimento + indicazione di luogo), a differenza invece del corrispettivo latino in cui il personaggio dichiara esplicitamente che rimarrà lì ad aspettare il suo ritorno:

Te. Bonum aequomque oras. I, percontare et rogas.
*Ego hic tantisper, dum exis, te opperiar foris*⁵⁶⁵.

Stesso discorso per quanto riguarda il personaggio di Simone, che, invece di aspettare sulla soglia come avviene in Plauto, rientra in casa:

⁵⁶³Cfr. *Most.* 772-806

⁵⁶⁴Berardo 1530b, p. 37.

⁵⁶⁵*Most.* 684-685.

Si. Poi che de qua de' venir Teropide hora,
Più in piazza non andrò como io volea,
Ma aspettandol *farò in casa dimora*.
Sol mi partìa che desiderio havea
Di fuggir mia moglier, ma starò ascoso
Perché non trovi me che troppo è rea.
Che non mi veda in tutto son disposto,
Ch'io so che far non ne potria guadagno
E il diavol vorrei veder più tosto⁵⁶⁶.

In queste terzine Simone rettifica palesemente due informazioni contenute nelle sue battute precedenti, quando, sia nel volgarizzamento che nell'originale, plautino aveva dichiarato al suo ingresso in scena di essere uscito di casa per sfuggire alla moglie e di voler andare in piazza⁵⁶⁷. Nel testo latino semplicemente poi Simone, a seguito del dialogo con Tranione, cambia idea e rimane sulla soglia ad aspettare l'arrivo del vecchio, senza che tutto questo venga espresso in modo esplicito dal testo, mentre nella commedia di Berardo il personaggio sente il bisogno di motivare la propria azione di ritornare in casa in un monologo didascalico.

Oltre che a fornire agli spettatori una motivazione del perché il personaggio disattende i suoi propositi iniziali e compie azioni differenti da quelle che aveva detto di voler compiere («non vado più in piazza perché sta venendo Tranione»; «torno a casa ma me ne starò nascosto, senza farmi vedere dalla moglie che ho detto di odiare»), queste terzine svolgono una funzione scenica, come si intuisce dalla

⁵⁶⁶Berardo 1530b, p. 41. In corsivo la formula di uscita di scena.

⁵⁶⁷«La mia moglie mi ha dato un bel desnare, / Et hor voleva ch'io andasse a dormire. / Ma dio me guardi da volerlo fare! / [...] Però d'ascosto fori uscito io sono, / E so che serà tutta gonfiata / Perché a verso non son gito al suo suono. / [...] Tra me deliberato ho fermamente / Di volermene in piazza andar più presto [...]» (Berardo 1530b, p. 37). Questi versi sono una traduzione abbastanza letterale di *Most.* 690-707.

presenza della solita forma base di uscita di scena (perifrasi di movimento + indicazione di luogo).

Subito dopo questo monologo ne troviamo poi un altro, quello che effettivamente chiude l'atto, l'ultima terzina pronunciata da Tranione il quale descrive la propria uscita di scena, a differenza invece di quanto succede nel testo plautino in cui il *servus* chiama direttamente il padrone che come detto attendeva poco distante:

Tra. Pur molto a ritornar sta il patron mio,

A cui gran fama ho posto sopra il dosso.

Ma a ritrovarlo *in piazza andar voglio io*⁵⁶⁸.

Proprio come ci aspetteremmo in chiusura di atto, qui abbiamo l'esplicitazione delle intenzioni e una consueta formula di uscita di scena (intenzione + verbo di movimento + indicazione di luogo)⁵⁶⁹.

L'unica infrazione vera e propria di almeno parte dello schema ricorsivo fine di atto – inizio del successivo è rintracciabile tra il primo e il secondo atto. La cesura avviene, questa volta, subito dopo che Filocomasia, su invito di Filolachete, ha deciso che darà un banchetto nella zona esterna antistante casa sua⁵⁷⁰. In Plauto l'atto primo ha fine solo in seguito, quando la mensa è già stata apparecchiata ed è arrivato anche Callidamate e Delfia⁵⁷¹. Come al solito Berardo si trova a dover risolvere una situazione di chiusura di atto in cui sono presenti più personaggi in scena, e la soluzione è quella consueta:

⁵⁶⁸Berardo 1530b, p. 41

⁵⁶⁹L'atto successivo si apre poi con un monologo di entrata "a due" del tipo di quello di Berardo 1530, p. 24, su cui cfr. *supra* III.1.3: «**Te.** Io mi credeva troppo esser tardato / In piazza, et mi dovesse qui aspettare / Il servo mio, né il vedo in alcun lato. / **Tr.** Possino tutti i dei e dee disfare / Il patron mio il qual vado cercando, / E par ch'io non lo possa ritrovare. / Ma ecco ch'io il vedo là s'io vo guardando / Teropide. O Teropide mio buono! / Lui non risponde. E pur il vo chiamando» (Berardo 1530b, p. 41).

⁵⁷⁰Naturalmente l'insolito banchetto in strada è, tanto in Plauto quanto in Berardo, un espediente per aggirare l'impossibilità di rappresentare scene di interni.

⁵⁷¹Cfr. *Most.* 313-346.

Filoc. *Andiamo in casa* o dolce anima mia,

E lì in piacer insieme sì staremo

Infino ch'el mangiare in ordin sia,

E poi qui innanzi apparecchiare faremo⁵⁷².

Questa prima parte aggiuta, come si vede, non apporta elementi di novità: è l'usuale monologo conclusivo contenente informazioni contestuali e una formula base di uscita di scena (verbo di movimento + indicazione di luogo). A cambiare è quello che segue:

Atto II

Filoc. Ogni cosa è ben cotta e stagionata:

Vien qua, ragazzo, fa' che tu sij presto

In far che sij la mensa apparecchiata

E che in ordine sij poi dopo questo

L'acqua, che ci possiam le man lavare,

E tu Schapha aiutarali al resto⁵⁷³.

Qui Berardo ci immette direttamente in un dialogo, in cui per di più inserisce il colorito quadretto tra il servetto e Scafa che abbiamo precedentemente osservato⁵⁷⁴. In sostanza qui si omette il monologo d'entrata di raccordo, che segue e addirittura innova con l'aggiunta dello scambio dialogico tra Scafa e il ragazzo. Questo è però l'unico caso in cui si verifica una situazione del genere.

⁵⁷²Berardo 1530b, p. 16

⁵⁷³Berardo 1530b, p. 17.

⁵⁷⁴ In questa sequenza nel testo plautino Scafa non è in scena. La sua presenza qui può derivare da un errore di attribuzione della parte finale della battuta originariamente di Filemazia «Vide tali ubi sint. Vin unguenta?» (*Most.* 309) simile a quello della *princeps* del Merula, che la attribuisce con un testo leggermente corrotto (Vide tu an ibi sint unguenta, Merula 1472, p. 205, che corrisponde esattamente a «Vedi ove son gli odori» in Berardo 1530, p. 17) proprio all'anziana serva della ragazza, lasciando quindi ovviamente presupporre che questa si trovi in scena.

Queste formule di interazione e movimento intorno alla fine/inizio degli atti sono le uniche variazioni che si trovano nella *Mustellaria* rispetto al testo plautino. Non è un caso che quasi tutte le formule di interazione e movimento aggiunte si concentrino in questi luoghi. Fa eccezione un singolo caso, situato alla fine della scena II dell'atto II. Tranione sta preparando la prima delle trappole a Teopropide: gli farà credere che la sua casa, nella quale in realtà si nascondono Filolachete e i suoi compagni di banchetto, è infestata, così da tenerlo alla larga da lì. Il *servus* si apparta quindi lateralmente e aspetta l'arrivo e del padrone, la cui presenza viene poi segnalata da una formula di interazione (percezione + deissi):

Tr. *Ma eccol che apparire el vedo là:*

Apparecchi pur ben la schina e il dosso,

Ch'io me apparecchio, come lui sia qua,

Porgli una soma de paura addosso⁵⁷⁵.

In questo caso Berardo descrive esplicitamente nel testo una situazione che in Plauto è preparata solo a livello di intreccio nelle parole appena precedenti l'ingresso di Teopropide:

Tr. [...] *Iube venire nunciam [scil. Theopropides].*

Ludos ego hodie vivo praesenti hic seni

*Faciam, quod credo mortuo numquam fore*⁵⁷⁶.

Il luogo del testo dove si addensa maggiormente il ricco formulario che stiamo prendendo in considerazione, in molti casi anche senza un corrispettivo in Plauto, è il più controverso della commedia, cioè il segmento corrotto nel testo originale di riferimento. Il problema è nell'ordine dei versi, che, per un errore meccanico, è stato tramandato dai manoscritti in una forma contorta e priva di

⁵⁷⁵Berardo 1530b, p. 24.

⁵⁷⁶*Most.* 426-428

senso⁵⁷⁷. La corruzione riguarda una grossa porzione dell'opera latina, e interessa più di un terzo del totale, nello specifico l'intervallo tra i versi 601 e 1065. Sorprendentemente, però, in Berardo essa si limita alla sola sequenza 817-992, dotata per di più di una struttura sua propria non riconducibile ad alcun manoscritto o edizione dell'epoca da noi conosciuti⁵⁷⁸.

In questa parte Plauto dapprima conclude il turbinio degli inganni di Tranione ai danni di Teopropide con la visita alla casa di Simone, poi inizia a sviluppare la lenta presa di coscienza della verità da parte del vecchio. La concatenazione narrativa originaria è la seguente⁵⁷⁹:

A) Simone ha appena acconsentito a lasciare visitare la propria casa a Teopropide e al suo servo Tranione, il quale inizia a mostrare al vecchio dall'esterno il vestibolo, l'ambulacro e gli stipiti (*Most.* 817-842).

B) La coppia servo-padrone entra in casa, mentre Simone si reca al foro (*Most.* 843-857).

C) Entra in scena per la prima volta il servo Fanisco, che ha l'incarico di andare incontro al padrone Callidamate, il quale si trova ancora da Filolachete a bere (*Most.* 858-884).

D) Arrivato a destinazione, Fanisco si imbatte in Pinacio, altro servo di Callidamate recatosi lì con lo stesso scopo. Dopo un colorito battibecco, i due bussano alla porta della casa, senza ricevere però alcuna risposta. a causa delle disposizioni originarie di Tranione, il quale aveva intimato a Filolachete e ai compagni di banchetto di non aprire a nessuno così da lasciargli campo libero per i suoi inganni. I servi allora si fanno da parte e rimangono lì ad aspettare (*Most.* 885-903).

⁵⁷⁷Il problema è esaminato in Mazzoleni 2016, pp. 232-233, con relativa discussione della bibliografia. Questo l'ordine turbato trasmesso generalmente dai manoscritti: 686-801, 842-883, 802-841, 884-885, 601-643, 886-1065, 1066-1181, cfr. Leo 1895, p. 104. Questa sequenza dei versi è presente anche nell'edizione del Merula.

⁵⁷⁸Sulla base di concordanze con alcune lezioni dell'edizione di Pilade del 1506, Mazzoleni ritiene che sia stata questa l'edizione su cui si è basato il testo di Berardo, che quindi sarebbe stato scritto o aggiornato a ridosso della data di stampa. Il quadro però è molto incerto in quanto a) non è possibile stabilire una corrispondenza sistematica tra Berardo e Pilade, neanche semplicemente per l'ordine dei versi; b) le conoscenze attuali dell'*Itala recensio* plautina sono del tutto insufficienti, ed è sempre possibile, come ammette la stessa autrice, ipotizzare l'esistenza di «un manoscritto oggi non identificato o perduto» in funzione di «modello al testo di Berardo». Cfr. Mazzoleni 2016, pp. 236-237.

⁵⁷⁹Indicheremo da qui in poi in maiuscola le singole sequenze plautine, in minuscola quelle del volgarizzamento.

E) Ritornano in scena Tranione e Teopropide, che escono dalla casa di Simone. I due discutono il presunto acquisto, poi Tranione riceve dal padrone l'ordine di andare a chiamare Filolachete ed esce di scena (*Most.* 904-932).

F) Teopropide si accorge della presenza di Pinacio e Fanisco, i quali hanno ripreso a bussare alla porta della casa che il vecchio crede infestata. Il vecchio si avvia verso di loro e i tre iniziano a dialogare (*Most.* 933-992).

La successione alterata delle sequenze riportata dal volgarizzamento è invece la seguente:

b) (*Most.* 843-857), Simone acconsente a lasciar visitare la propria casa a Tranione e Teopropide, e li invita ad entrare.

a) (*Most.* 817-842), Sul punto di entrare il gruppetto si ferma ad ammirare gli elementi architettonici. Dopo averli osservati e commentati, Teopropide e Simone entrano subito in casa, mentre Tranione indugia in scena un altro po' per poi entrare anche lui dopo un lungo monologo.

c) (*Most.* 858-884), Entra in scena il servo di Callidamate Dannisco (Fanisco in Plauto), e pronuncia un lungo monologo, al termine del quale si apparta.

e) (*Most.* 904-932), Rientra Tranione, subito seguito da Teopropide. I due commentano gli interni della casa che hanno appena visto e poi, su ordine del padrone, il servo lascia la scena per andare a chiamare Filolachete.

d) (*Most.* 885-903) Entra in scena un personaggio imprecisato, come vedremo molto probabilmente un altro servo di Callidamate, e inizia a dialogare con Danisco. Al termine del dialogo i due bussano alla porta della casa "infestata".

f) (*Most.* 933-992). Il rumore dei due servi che bussano a casa sua attira l'attenzione di Teopropide, che, parlando con loro, inizia a rendersi conto delle bugie del suo servo Tranione. f) (*Most.* 933-992).

I problemi che questo ordine dei versi pone da un punto di vista narrativo e scenico sono numerosi, e costringono Berardo a un notevole sforzo di riorganizzazione generale, di cui proveremo ora a seguire le tracce.

La prima aporia da risolvere è diretta conseguenza dell'inversione di *A* e *B*. Il secondo segmento si conclude infatti in Plauto con l'uscita di scena dei tre protagonisti, mentre il primo li vede impegnati in un dialogo. La soluzione adottata dal volgarizzatore è la più semplice, e consiste nell'omissione della formula di uscita di Simeone e nel "blocco" dell'entrata in casa di Tranione e Teopropide⁵⁸⁰. Quest'ultimo è ottenuto tramite l'inserzione di un solo verso, l'ultimo di questa terzina:

Tr. Io non mi voglio da te distaccare

Mentre che questa tua casa vedremo.

*Ma vogli questa intrata contemplare*⁵⁸¹.

Un attimo prima di andare dentro casa quindi Tranione si ferma e invita il vecchio ad ammirare la "intrata", e qui viene facilmente innestata la sequenza *a* in cui i due contemplan gli elementi architettonici esterni della casa chiedendo di volta in volta informazioni aggiuntive a Simone. L'uscita di scena successiva, necessaria non solo perché i personaggi avevano anticipato di voler entrare in casa, ma anche perché nella loro successiva apparizione discutono della pregevole fattura dell'interno dell'edificio lasciando intendere di essere appena usciti da lì (sequenza *E*), viene posticipata alla fine di *a*, quindi subito dopo che hanno ammirato il vestibolo, l'ambulacro e gli stipiti. Ma il testo di partenza *A* naturalmente non contiene le usuali informazioni sull'uscita di scena dei personaggi, i quali rimangono ancora sul palco fino alla fine di *B*: significativamente allora il volgarizzatore aggiunge *ex novo* queste terzine a regolamentare l'azione scenica e non solo:

Te. Non stian più fori, andiamo in casa hormai,

E il resto ben veder potremo drento,

E quel che non vedrò tu vederai.

⁵⁸⁰Il volgarizzamento omette infatti la formula base di uscita di scena di Simone «Eo ego hinc ad forum» (v. 853).

⁵⁸¹Berardo 1530b, p. 44.

Tr. Patron, de restar qui serei contento
Per guardar ben questi usci e queste mura,
Se in quei trovasse qualche mancamento.
Di guardar ben di dentro sia tua cura,
Per tutto quel gargion te menerà,
Così la cosa assai più fia sicura.

Te. Tu dici per mia fe' la verità.

Io me ne andrò drento: o tu, ragazzo, presto

Fate qua innanzi e non voler star là.

De venir meco non te sia molesto

E mostrami la casa in ogni luoco

Ch'el tuo patron t'ha comandato questo⁵⁸².

La situazione è quindi diversa da Plauto, in cui entrano in casa sia Tranione che Teopropide. Il motivo per cui qui il servo rimane in scena lo conosciamo già, anche se indirettamente. Infatti egli è in grado di pronunciare subito dopo il lungo monologo a carattere didascalico in cui spiega agli spettatori la metafora della cornacchia e degli avvoltoi che abbiamo precedentemente preso in considerazione. L'innovazione, motivata a livello d'intreccio con la scusa di «guardar ben questi usci e queste mura», può funzionare anche perché nella sequenza *E*, quando in Plauto i due escono dalla casa di Simone, l'unico a fare effettivamente apprezzamenti specifici su quanto ha appena visto è Teopropide⁵⁸³. L'uscita di scena del vecchio avviene invece regolarmente, ed è associata alle solite marche

⁵⁸²Berardo 1530b, p. 46. In corsivo la formula di uscita di scena.

⁵⁸³Tranione infatti già in Plauto si limita semplicemente a fare domande (*Ecquid placent? Cuiusmodi gynaeceum? Quid porticum? Most.* 904-915), per cui è plausibile nella finzione che il solo Teopropide sia appena stato dentro.

linguistiche (verbo di movimento + indicazione di luogo), così come il movimento del ragazzo che lo accompagna (deissi + verbo di movimento)⁵⁸⁴.

In conseguenza della nuova posizione, anche la sequenza *c*, non più tra *B* e *D* come in Plauto ma ora tra *a* ed *e*, subisce delle piccole alterazioni. Il volgarizzamento ha infatti nel finale due terzine in più:

Dann. Meglio per mi che per altri farò,
Misericordia haver voglio a me stesso
E in casa a lo lor modo i lasciarò.
Più presto quelli io vo' lasciare adesso
A papar che esser detto pegro o lento,
Che esser potrei da qualche affanno oppresso⁵⁸⁵.

Il servo di Callidamate - nel volgarizzamento Dannisco e non Fanisco - dichiara in questi versi di non voler più portare a termine il compito originariamente assegnatogli, cioè quello di andare incontro al padrone in casa di Filolachete. L'integrazione è da inquadrare all'interno di un tentativo di ricollocazione contestuale della scena: la serie *A-C-E-D*, che ha luogo nel testo corrotto alla base del volgarizzamento non dà infatti senso. Mentre nell'originale latino ricostruito dai filologi il monologo di Fanisco, e con esso l'azione che questi si accinge a compiere, è interrotto dall'arrivo di Pinacio, il quale ne ritarderà di poco l'ultimazione, nel testo dei manoscritti (e delle edizioni a stampa) esso si trova in una posizione incongrua, in mezzo a due dialoghi Tranione-Teopropide, con i quali non ha nessun legame. L'azione non è quindi interrotta da alcun elemento di disturbo, e per di più non si compie nella sequenza immediatamente successiva, in quanto tra *C* e *D* si interpone *E*. Non è quindi chiaro se e per quale ragione Fanisco

⁵⁸⁴L'aspetto curioso è che il ragazzo che qui accompagna il vecchio è pure presente in Plauto in qualità di personaggio muto, ma i suoi servizi sono esplicitamente rifiutati da Teopropide: «**Si.** Eho, istum, puere, circumduce hasce aedis et conclavia. / **Nam** egomet ductarem, nisi mi esset apud forum negotium. / **Th.** Apage istum a me perductorem; nil moror ductarier» (843-845).

⁵⁸⁵Berardo 1530b, p. 48.

interrompa la sua azione iniziale, che verrà portata a termine solo successivamente; e non è neppure chiaro che ruolo il personaggio abbia in scena (qualora vi rimanga) durante lo svolgimento della sequenza *E*.

Le terzine inserite da Berardo spiegano contemporaneamente il motivo per cui il personaggio desiste dal suo proposito (non voglio disturbare il padrone per non subire un castigo) e la sua presenza passiva in scena nel corso del dialogo successivo (non voglio disturbare il padrone quindi rimango qui ad aspettarlo). In qualche modo quindi esse completano un segmento che, nella forma iniziale, doveva sembrare incompiuto e lo incastrano in modo plausibile nella catena narrativa.

In conseguenza della permanenza in scena di Tranione, che al termine della sequenza *a* abbiamo lasciato sull'uscio ad attendere che il suo padrone Teopropide finisse di visitare la casa di Simone, anche la sequenza *E* risulta leggermente alterata. Già in apertura troviamo una nuova terzina monologica:

Tr. Se ben qui al uscio ad ascoltar sto attento,

El mi par ch'el mio patron senta smontare

*De la scala: gli è proprio quel che sento*⁵⁸⁶.

Evidentemente questi versi non hanno altro scopo se non quello di preparare l'entrata in scena di Teopropide, che, come da consuetudine, avviene attraverso il ricorso ad una formula, in questo caso di interazione (percezione + movimento). È quindi sempre lo stesso meccanismo, cui Berardo, come si vede, ricorre praticamente ogni qual volta interviene a modificare o correggere l'azione scenica. L'altra aggiunta significativa la troviamo nel finale della sequenza, sempre in una battuta di Tranione:

Tr. Io voglio ir a trovar senza intervallo

Tutti li mei compagni cianzatori,

⁵⁸⁶Berardo 1530b, p. 48. In corsivo la formula di interazione.

E con essi guidar ben questo ballo.

A quei farò saltar nel petto i cori,

E per l'uscio di dreto *andarò drento*,

Per quel medesmo poi tornarò fori.

Farò restar di lor ciascun contento [...] ⁵⁸⁷.

Gli ultimi due versi della seconda terzina contengono chiaramente una formula di uscita di scena, molto specifica, in quanto contiene anche un riferimento al fuori scena (verbo di movimento + indicazione di luogo + menzione del fuori scena), e arricchita anche dalla descrizione del movimento futuro del personaggio (*Per quel medesmo poi tornarò fori*). In Plauto trova posto solo la prima di queste due indicazioni, mentre la seconda, che in parte ne costituisce un calco, è innovazione di Berardo⁵⁸⁸. In essa si descrive un altro movimento futuro del personaggio, il quale avvisa che lascerà la casa del vecchio sempre dalla porta di dietro, quindi non visto. Dal momento che si tratta di movimenti che non avranno effettivamente luogo sul palco, hanno una finalità narrativa e non propriamente scenica, e sono dunque pensate in primo luogo per gli spettatori⁵⁸⁹. L'indicazione che aggiunge Berardo, in particolare anticipando i movimenti futuri di Tranione, rende più coerente il suo successivo rientro in scena da uno degli ingressi laterali e non dalla casa di Teopropide.

La sequenza *d*, paradossalmente insieme alla *f* (quella più fedele al testo plautino) è la più problematica. L'edizione a stampa ce la presenta come un dialogo

⁵⁸⁷Berardo 1530b, p. 50. In corsivo l'aggiunta formulare di Berardo. Il ballo conclusivo ricorre costantemente nei contrasti egloghistici mitologici e rusticali recitati durante le feste signorili. Sull'argomento rimandiamo a Casini Ropa, Bortoletti 2007.

⁵⁸⁸In Plauto infatti troviamo solo *Nunc ego me illac per posticum ad congerrones conferam* (v. 931).

⁵⁸⁹Tranione esce infatti di scena normalmente attraverso la via per la campagna, dalla quale poi, nella finzione, devierà per raggiungere la casa del vecchio, entrando e poi uscendo per la porta di dietro, come si intuisce anche dal monologo che accompagna la successiva entrata in scena del personaggio («Da poi ch'el mio patron mi mandò fore, / In villa per suo figlio io me n'andai / A ritrovarlo con gagliardo core. / Et a la via secreta me aviai / Pel portico de drieto ascosamente [...] / Per quel condussi fora incontinente / Le squadre nostre [...]»). Berardo 1530b, p. 59). Queste informazioni non sono quindi di alcuna utilità per gli attori, che non sono chiamati a compiere effettivamente questi movimenti, ma sono importanti ai fini dell'intreccio.

tra il servo di Callidamate Dannisco, che avevamo lasciato nel finale di *c* appartato vicino casa di Teopropide ad aspettare il padrone, e Tranione. La presenza in scena di quest'ultimo è però fortemente improbabile per almeno tre motivi. Il primo e più ovvio è che il *servus* è appena uscito di scena dichiarando la sua intenzione di recarsi a casa di Teopropide per l'entrata posteriore, quindi nel caso si trattasse di lui non si capirebbe (né verrebbe spiegato) perché sarebbe tornato in scena⁵⁹⁰. Altra importante ragione è che nel monologo di entrata pronunciato dal personaggio nella sua successiva apparizione, in cui come al solito egli motiva la sua presenza in scena e ricapitola tutto quello che è successo fuori, non solo non fa alcuna menzione del dialogo con Dannisco di *d*, e sembra anche ignorare ciò che nel frattempo è avvenuto in scena:

Tr. L'huom che in le cose dubbie e perigliose

L'animo perde e si mette timore

Non val per certo un vil gussio de nose.

Da poi ch'el mio patron mi mandò fore,

In villa per suo figliuolo io me ne andai

A ritrovarlo con gagliardo core,

Et a la via secreta me aviai

Pel portico de drieto ascosamente

E per l'uscio de l'orto in casa entrai.

Per quel condussi fora incontiente

Le squadre nostre de huomini et anchora

⁵⁹⁰In una situazione analoga come nel caso della sequenza *c*, in cui a causa dell'ordine corrotto dei versi nel testo originale il monologo di Fanisco si interrompe senza alcun motivo prima che il personaggio compia l'azione annunciata, abbiamo visto che Berardo interviene a colmare la lacuna narrativa. In questa circostanza però, in cui pure Tranione per tornare in scena dovrebbe interrompere un'azione che ha dichiarato di voler compiere, il volgarizzatore non dà nessuna spiegazione.

De donne, e le guidai securamente.
Poi che hebbi tratti i miei soldati fora
De la ossedione e che gli hebbi condutti
In seurezza, fei consiglio allhora
Di convocar e insieme adunar tutti
I senatori delle cianze, e presto
Insieme tutti gli hebbi poi ridutti.
Da poi che bene hebbi ordinato questo,
Mi seperarno da lor compagnia,
Né udir potei li lor consigli e il resto.
[...] Quel medesimo farò che soglion fare
I più quando le cose intrigate hanno
E perigliose e turbide e mal chiare,
Ch'ogn'hora più inturbandando le vanno,
Finché se mutan le cose e dan volta [...].
Per ch'io mi dubbio e son certo una volta
Ch'el tutto il mio patron sappia a quest'hore⁵⁹¹.

Come si vede Tranione innanzitutto dichiara di aver portato a compimento le azioni che avrebbe dovuto interrompere per tornare in scena, poi mostra di non sapere che il vecchio ormai è al corrente di tutto. L'impressione è che il servo si comporti come se fosse appena entrato in scena per la prima volta dopo che ne era uscito su ordine del vecchio al termine di *e*.

⁵⁹¹Berardo 1530b, pp. 58-59.

L'ultimo motivo che ci spinge a dubitare che Tranione sia presente in questa sequenza è che, se così fosse, l'azione scenica risulterebbe incongrua. Bisognerebbe infatti ammettere che Tranione a) esca dal lato della campagna, b) subito rientri per quella stessa via, passando davanti a Teopropide che lo stava aspettando senza suscitare in lui alcuna reazione, e c) esca nuovamente in un momento imprecisato dell'azione, per altro in assenza delle usuali formule di movimento. Si tratterebbe di una sequenza confusa e insolita, molto atipica nella drammaturgia di Berardo. Ammettendo quindi che Tranione non sia presente in questa scena, seguirebbe che l'indicazione dello stesso Tranione quale interlocutore di Dannisco in questa sequenza sia in realtà un errore dell'edizione di Zoppino; l'ipotesi è plausibile, considerato che buona parte della tradizione manoscritta e delle stampe della *Mostellaria* plautina dell'epoca contengono la stessa informazione inesatta, il che avrebbe potuto ingannare il tipografo⁵⁹².

L'assenza del *servus* pone poi un altro e ben più importante quesito, cioè quello sull'identità del secondo personaggio dialogante nella scena. Con tutta probabilità si tratta dell'*Adversator* protagonista del dialogo con lo stesso Dannisco nella sequenza *f* contigua a questa. La lezione *Adversator*, una denominazione sicuramente anomala, potrebbe giustificarsi facilmente come corruzione dell'*Adversator* che troviamo in alcune testimonianze manoscritte. Si tratta di un caso in cui un personaggio, di cui nel testo non si fa mai il nome, viene indicato in base alla sua funzione, come nella tradizione plautina ce ne sono molti: uno dei significati di *Adversator* è infatti proprio "il servo che si reca incontro al padrone"⁵⁹³. A richiedere che ad interloquire con il servo di Callidamate in *d e f* sia la stessa persona è la continuità dell'azione scenica. Per accorgersene basti osservare le terzine conclusive di *d* e quelle iniziali di *f* subito seguenti:

Da. Farollo, in questo voglio compiacerte,

Che a queste porte batter mi conviene,

⁵⁹²L'attribuzione erronea a Tranione di questa scena è già nella *princeps* di Merula 1472, p. 216

⁵⁹³In corrispondenza della titolatura di questa scena alcuni manoscritti hanno *Adversitores II*, altri (ma è una congettura) *Phaniscus. Pinacium*. Cfr. Leo 1895, p. 115.

Sì che non creder ch'io voglia tenerte.
È alcun qua dentro? Chi a difender viene
Queste porte, che oltraggio no li faccia?
Chi vien fuor, chi vien fuor? Batto pur bene.
Chi apre qua? Niun vien fuori, troppo me impaccia
Il star qui tanto: questa casa è piena
De ribaldi, e chi magna e chi sbevazza,
Onde convien che tanta più da pena
Io cerchi e pensi molto ben guardarme
Acciò che alcun le mie braccie e la schena
Non venga asperamente a tambussarme.
Dannisco. Adversator. Teropide.
Da. Qua non sento remor de compagni
Convitati come era prima usanza,
Né piffare cantar né alcuni suoni.
Te. Che cosa è quella? De che fanno istanza
A casa mia? Che cercano coloro?
A che guardan per l'uscio in la mia stanza⁵⁹⁴?

La successione narrativa è chiara: Dannisco e il suo imprecisato compagno bussano alla porta di Teopropide, il vecchio li sente, si indispettisce e inizia a dialogare con loro. Naturalmente è quasi impossibile pensare che si tratti di due personaggi

⁵⁹⁴Berardo 1530b, pp. 50-51.

diversi, dal momento che ciò implicherebbe una rapida uscita di scena di Tranione e una altrettanto rapida entrata dello *Adversator* nello spazio di poche terzine.

Che non si possa trattare di Tranione lo chiarisce del resto anche la funzione del personaggio, esattamente analoga a quella plautina: anche lui come Dannisco è lì per riportare a casa il padrone,⁵⁹⁵. Ce lo riferisce esplicitamente proprio Dannisco in una sua battuta:

Da. Oh là! Che fai? Vien tu aprirme anchora!

Contra Callidamante *nostro* qui

Siamo venuti, che hormai ne pare hora⁵⁹⁶!

In questa terzina il servo di Callidamate fa riferimento al nostro *Adversator* come ad un suo pari, affermando che entrambi sono lì per la stessa ragione. In Berardo, che in questo recepisce la lezione di gran parte dei codici e delle stampe plautine coeve, il personaggio è quasi muto e pronuncia una sola terzina in cui si chiede se il vecchio sia pazzo, da sola naturalmente insufficiente a permetterci di capire chi sia⁵⁹⁷.

A parte la questione che abbiamo appena affrontato, sia *d* che *f* sono poi abbastanza fedeli al dettato plautino⁵⁹⁸.

Il trattamento che Berardo riserva alla parte corrotta, che nel testo presumibilmente alla base del suo volgarizzamento si presentava in una situazione, come abbiamo visto, abbastanza disastrosa, è forse l'esempio più evidente del *labor limae* caratteristico del *modus operandi* dell'autore per questa sua seconda commedia plautina. Tutt'altro che pedante e conservatore, l'approccio del volgarizzatore al suo nuovo lavoro è senza dubbio differente rispetto alla *Cassina*.

⁵⁹⁵Uno dei significati di *Adversator* è proprio "il servo che si reca incontro al padrone".

⁵⁹⁶Berardo 1530b, p. 51.

⁵⁹⁷«A quel ch'io inteso che quel Vecchio ha detto / Cervellino e fantastico mi pare: / Da materia è per certo trafitto» (Berardo 1530b, p. 52).

⁵⁹⁸Segnaliamo qui solo un accenno aggiunto al tema della sottomissione di un servo a un altro servo in *d* («**Da.** Io ben conosco che cercando vai / Che a te mi sottometta. Credi a me / Che indarno tal ragion da per te fai»). Berardo 1530b, p. 50) e i soliti cambiamenti legati alla fine di un atto (il quarto) in *f*, sui quali abbiamo discusso all'inizio di questo paragrafo.

In quel caso, a causa delle particolarità intrinseche all'originale latino, egli ha optato per interventi massicci di rielaborazione e di grande peso che hanno davvero reso la commedia volgare per certi versi anche molto distante dal suo corrispettivo latino. La *Mustellaria* invece è un'opera più raffinata, in cui i ritocchi sono tutti pennellate molto leggere, talvolta quasi invisibili ma sempre molto efficaci. La parte che abbiamo appena preso in considerazione è emblematica di questa tendenza: qualche terzina di raccordo insieme a qualche formula di movimento di interazione, in pochi ma ben selezionati luoghi testuali, è sufficiente a rendere strutturalmente coerente e rappresentabile una sequenza che non ha mai smesso di costituire un problema per generazioni di filologi.

Ma il Nostro non si limita naturalmente a rifinire, ricostruire, smontare e sapientemente rimontare il testo a seconda delle occorrenze: il punto focale del suo lavoro consiste nell'incastonare Plauto nel contenitore della nascente commedia volgare. Per farlo attinge a piene mani al repertorio novellistico di marca boccaccesca, privilegiando come si è visto gli elementi più triviali - quasi il marchio di fabbrica dei suoi volgarizzamenti - a tal punto da provocare negli spettatori reazioni talvolta controverse.

III.3. L'*Asinaria* tra Ferrara e Venezia.

La prima rappresentazione documentata di un volgarizzamento dell'*Asinaria* a Ferrara risale al 1° marzo 1500, come di consueto in corrispondenza delle festività carnevalesche⁵⁹⁹. Ben poche le informazioni a nostra disposizione circa gli allestimenti plautini di quell'anno. Sappiamo che la decorazione pittorica della Sala Grande e del relativo palcoscenico fu affidata alle mani esperte di Fino Marsigli, e che furono portati in scena anche i *Captivi*, l'*Eunuco* e il *Mercadante*⁶⁰⁰.

Proprio il *Mercadante* e la stessa *Asinaria* furono richiesti da Isabella d'Este al padre Ercole nei mesi successivi, come ci testimonia una lettera di Francesco Castello alla marchesa datata 10 settembre⁶⁰¹. Il duca concede l'invio del *Mercadante*, ma si dichiara impossibilitato a spedire l'*Asinaria* in quanto «perché era fragmentada non s'è potuta mandar cusì subito», ripromettendosi di mandarla quanto prima. La nota missiva è generalmente citata, insieme ad altre dello stesso tenore, a dimostrazione della gelosia di Ercole per le commedie plautine e terenziane da lui commissionate. Secondo questa lettura, il duca avrebbe accampato una scusa per evitare di diffondere del materiale cui teneva particolarmente. Certo è una possibilità, ma siamo ormai troppo esperti dei processi di scrittura dei volgarizzamenti quattro-cinquecenteschi per non sapere del carattere effimero di questi testi, in diversi casi destinati a disperdersi già subito dopo la rappresentazione. Non sarebbe poi così insolito se, anche a distanza di qualche mese, Castello non fosse letteralmente in grado di rimettere insieme i pezzi della

⁵⁹⁹A informarci sull'avvicendamento dei volgarizzamenti plautini sulla scena per il carnevale del 1500 è Bernardino Prosperi, il quale in data 8 febbraio così scrive a Isabella d'Este: «Il prefato Sig. vostro patre ordine de fare questo carnevale quatro comedie cioè recitare un'altra fiata lo *Eunucho*, fare li due *Captivi*, la *Asinaria* et il *Mercadante*». Cfr. Arch. di Stato di Modena, Corrispondenze Particolari, b. 1094.

⁶⁰⁰Il registro ducale conserva ancora l'annotazione del pagamento dovuto a Fino Marsigli per il suo lavoro all'allestimento delle commedie nel 1500: «Le infrascripte e sequente spese denno dare adi dito la infrascripta e sequente quantità de dinari; per epse faciam boni al Maistro Fino dipintore e fratelli per lo amontare de le infrascripte dipinture che lui ha dipinto [...]: Spesa extraordinaria de dare adi dito lire octo de marchesani per lo amontare de avere dipinto arme ducale 76 in carta per atachare in sala grande per le comedie [...]», cfr. Arch. di Stato di Modena, Camera Ducale Estense, Munizioni e Fabbriche, c. VIII – 18 maggio 1500.

⁶⁰¹La lettera, discussa da ultimo in Guastella 2007, p. 109, è conservata in Arch. di Stato di Mantova, Gonzaga, b. 1236. La riportiamo qui per intero: «Io mando a la S. V. el *Mercadante*, el quale è lo autentico quando la S. V. lo haverà lecto overo facto acopiare quella se degnarà remetterlo: la *Asinaria*, perché era fragmentada non s'è poduta mandar cusì subito quamprimum serà compita la mandarò più che volentiere cum bona licentia et alacre core del S. vostro Messer padre».

commedia, magari scorporata in parti in mano ai vari attori in giro per le corti italiane ed europee⁶⁰². Se di scusa si è trattato, quantomeno era una credibile.

In ogni caso, un volgarizzamento in versi dell'*Asinaria* doveva essere nuovamente pronto il 2 febbraio 1501, quando, ancora in Sala Grande, tornò in scena la commedia in onore della regina d'Ungheria in visita ufficiale a Ferrara⁶⁰³. Nell'arco di quattro giorni si alternarono sui tribunali i *Captivi*, il *Mercadante*, appunto l'*Asinaria* e infine l'*Eunuco*. Isabella d'Este ebbe modo di assistere a ciascuno spettacolo. A proposito della commedia degli asini, riferisce al marito Francesco Gonzaga, assente, che fu «molto dilectevole et de riso et de piacere assai, maxime per la voce accomodata et optimi gesti», mostrando dunque di apprezzare le performance canore e attoriali dei protagonisti sulla scena. Contemporaneamente però, similmente a quanto sosterrà l'anno successivo discutendo la *Cassina* di Berardo (ma in modo meno eclatante), ne critica il linguaggio, ritenuto moralmente poco consono poiché ricolmo «de parole vane et de qualche erubescencia». Le due categorie, performativa e drammaturgico-linguistica, compaiono con una certa costanza nell'epistolario della marchesa di Mantova, rivelandosi alla base del filtro attraverso cui la nobildonna interpreta l'azione scenica ed elabora i suoi giudizi critici.

Si sia trattata di una nuova versione o della stessa richiesta da Isabella, la ferrarese del 1501 non è l'unica traduzione dell'*Asinaria* approntata nel corso di quell'anno. Giusto un mese e qualche settimana dopo, il 20 marzo, Lodovico Gonzaga, vescovo nominale di Mantova residente a Gazzuolo, commissionò al priore di S. Stefano in Mantova un volgarizzamento «in terzo vulgare» della stessa commedia⁶⁰⁴. Il priore del convento era una figura di spicco della vita spettacolare mantovana: il Filippo Lapaccini autore del *Certamen inter Hannibalem et*

⁶⁰²È ad esempio il noto caso dei volgarizzamenti in versi chiesti da Francesco Gonzaga ad Ercole d'Este nel 1496, cfr. *supra* I.1.3.

⁶⁰³Così scrive Isabella al marito Francesco, non presente a Ferrara, il 3 febbraio 1501: «Scripsi a V. Ex. de le due comedie facte Domenica e Luni: Marti fo facta la tertia, che fu la *Asinaria*, et questa sira hano facto lo *Eunucho*, le quale, se ben son state piene de parole vane et de qualche erubescencia, per chi la timesse, tutavia sonstate multo dilectevoli et de riso et de piacere assai, maxime per le voce acomodate et optimi gesti». Cfr. D'Ancona 1891, pp. 379-380.

⁶⁰⁴La lettera è trascritta in Rossi 1889, p. 310: «Fracti priori Sanci Stephani. – Ven. amice carissime- Comenzaremo a chiedervi perdono se vi adoperaremo in cose penitus alliene da la profession vostra, ma considerando lo fructo ne seguitarà, non dubitaremo afatigarvi in questo nostro desiderio: ve dignarari adunque per amor nostro tradurne la *Assinaria* di Plauto in terzo vulgare cum la solita facilità vostra [...]».

Alexandrum ac Scipionem Africatum, dialogo rappresentativo modellato sul *XII Dialogo dei morti* luciano, e incaricato nel 1490 dal marchese a presiedere, insieme allo Zafarano, al tentativo, poi infruttuoso, di portare in scena l'*Orfeo* di Angelo Poliziano⁶⁰⁵. All'epoca Lodovico, che a seguito di ripetuti contrasti con il nipote Francesco aveva optato per non insediarsi nella sede vescovile (non venne infatti mai neanche consacrato), lavorava al progetto ambizioso di realizzare in Gazzuolo una corte parallela e rivale di quella mantovana⁶⁰⁶. A questo scopo commissionò importanti opere d'arte figurative a nomi anche illustri, e ospitò poeti, scrittori e gentiluomini del calibro di Angelo Poliziano, Niccolò da Correggio o Matteo Bandello. Sul fronte spettacolare, il Gonzaga guardava a Ferrara e alla stagione plautina erculea. Piuttosto che cercare di ottenere la versione finale versificata già pronta per la scena, egli decise di puntare sulla prosa preparatoria guariniana, come rivela chiaramente la sua corrispondenza epistolare con il ferrarese Timoteo Bendidio:

Carissime noster. Assai vi carichissimo nel partir vostro che usastove omne diligentia per farni havere due delle comedie di Plauto traducte per m. Baptista Guarino. Ne siamo de quelle in expectatione; perhò vi charichamo ce la mandiate cum più presto porreti, aut che ne cavati de expectatione ita che non possendosi havere a fine procuramo haverle per altra via (5 marzo 1501)⁶⁰⁷.

Sel vi parerà expedito, voressimo che vi exhicessive in nome nostro cum la alligata da la Excelencia del S. Duca, supplicandoli che la sia contenta compiacerne de Minichino et che ben ne havemo visto de questi traducti in sonetti, ma che molto ne seria a caro haverlo nel mo' et forma è stà traducto per Baptista Guarino, e parendove non parlarne, si remettiamo a vui (20 aprile 1501)⁶⁰⁸.

⁶⁰⁵Su Filippo Lapaccini cfr. la voce nel DBI a cura di Paolo Falzone (Falzone 2004). Notizie biografiche unite a uno studio sul *Certamen* si trovano in Bosisio 2014, pp. 125-165.

⁶⁰⁶L'interessante documentazione relativa alla corte di Gazzuolo all'inizio del XVI secolo è raccolta e pubblicata in Rossi 1889.

⁶⁰⁷Cfr. Rossi 1889, p. 309.

⁶⁰⁸Cfr. Rossi 1889, p.310.

Argutamente, il vescovo intuì che l'unico modo per competere a lungo termine con Ferrara e Mantova era ricreare *in loco* il laboratorio erculeo, rifornendosi della materia prima (la prosa guariniana), e in una fase successiva dotandosi della manodopera in grado di trasformarla in prodotto finito. Ottenuta ad esempio l'*Aulularia*, si rivolse al poeta Paride Ceresari perché ne ricavasse il volgarizzamento in versi ad uso scenico:

M. Paris mio. Ho li vostri Sonetti veramente a me tanto grati dil mun^o. Ringratiove pur assai, pregandovi, imo stringendovi ad farmi partecipe de le compositioni vostre da se' delectabile, et per amarvi io cordialmente mi reccompenso del piacere ch'io ho recevuto leggendo li Sonetti: pregovi cum ogni sforzo vogliati tradurme la Ullularia comedia di Plauto da presentare, secondo il stilo della alligata traducta per il conte Matheo Maria Bojardo, e mandarmela traducta che per uno piacer veramente questo mi sarà tanto singulare che non puotrei dir più. A vui me offero (29 maggio 1501).

M. Paris mio. La traduction de la Aulularia mi è tanto grata ut non supra: tanto mi è piaciuto il principio suo, qual ho cominciato a lezer, spero mi piacerà ancor il mezo, il fine, né dubito puncto trovarli cosa mutanda. Rengratiove pur assai, offerendomevine debitor in qualche cosa a vui grata. Altretanto mi è piaciuto non l'habiate mandata a Mantua, perché indubitamente il pronostico vostro saria adempito. Seguitarò in lezerla et al tempo ch'io la vorò representare, invitarovi, acìò piliati anchora vui piacer et fructo delle fatiche vostre⁶⁰⁹.

Il mittente non poteva essere più specifico, spingendosi perfino ad inviare un modello a chiarire il tipo di lavoro che intendeva commissionare: il *Timone* di Matteo Maria Boiardo⁶¹⁰. L'intento rappresentativo alla base della richiesta, talmente scontato da non essere incluso nella prima missiva, è palese nella lettera

⁶⁰⁹Cfr. Rossi 1889, p.311.

⁶¹⁰La *princeps* del *Timone* fu edita a Scandiano nel 1500, possibile che il Gonzaga faccia riferimento a quella.

di ringraziamento successiva alla ricezione della commedia. Oltre ai versi volgari, Ludovico sembra apprezzare molto anche la predilezione accordatagli da Paride, il quale sosteneva, non sappiamo se sinceramente o giocando di opportunismo, di aver rifiutato una qualche offerta o comunque di aver resistito alla tentazione di lavorare per Francesco e la corte di Mantova. Lo scambio committente-esecutore è interessante anche perché permette di quantificare i tempi stretti entro cui il volgarizzatore era chiamato a consegnare la commedia in versi. Di solito lamentati dai poeti e pretesi dai signori, essi raramente sono ricostruibili con precisione come in questo caso. Il Ceresari portò a termine il lavoro nell'incredibilmente breve lasso di tempo di un mese.

L'ultima recita volgare a noi nota dell'*Asinaria* in ambito curtense è ancora ferrarese e risale al febbraio 1502. La commedia era parte del sontuoso apparato celebrativo per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia messo a punto da Ercole, a fianco di tutti gli elementi di cui si componeva l'ormai canonica grammatica festiva: ingresso trionfale, cortei processionali, danze, tornei e spettacoli teatrali⁶¹¹. Il ciclo plautino di quell'anno fu uno dei più impegnativi dell'intera stagione erculea: oltre l'*Asinaria*, prevedeva l'*Epidico*, le *Bacchidi*, il *Miles gloriosus* e infine la *Cassina* di Berardo su cui ci siamo già soffermati. Luogo deputato a ospitare la scena era questa volta il Palazzo della Ragione, non più quindi la Sala Grande del Palazzo Ducale. Siamo molto meglio informati rispetto agli anni passati circa l'allestimento del salone. Il merito è della solita Isabella, che riferì a Francesco di una visita privata accordata dal padre qualche giorno prima dell'inizio degli spettacoli⁶¹². Sul lato lungo che dava sulla piazza vennero erette tredici file di gradoni, divisi in tre settori di cui quello centrale assegnato alle donne e gli altri due

⁶¹¹Un'idea complessiva dello svolgersi della festa si può ricavare da Zambotti 1867, che comprende la relazione di Nicolò Cagnolo di Parma.

⁶¹²L'epistola contiene una delle più ricche descrizioni che ci siano arrivate di un allestimento teatrale erculeo: «El signor mio padre me dondusse veder la sala dove se faranno le Comedie, la quale è longa pedi cento quarantasei et larga quarantasei. Dal canto de la piazza sono facti li gradi, et cossi da li capi, che sono tredici, cum due trameze per dividere le done da li huomini: le done starano in mezo, et li huomini da ogni canto; el cielo et li gradi sono coperti de pani verdi, rossi et bianchi. Da l'altro canto, cioè all'incontro de' gradi, è facta una murata de legname, merlata a foggia de muro de città, alta quanto è un homo; sopra gli sono le case de le Comedie, che sono sei, non avvantagiate del consueto. Stimasi che vi starano circa cinque millia persone; ma prima li forestieri occuperano li gradi; se loco resterà, serà de li gentilhomeni ferraresi. Nel cielo de la sala sono cinque arme: la papale in mezo, a man dritta del re di Franza, a sinistra la ducale estense, a la dritta la Borgia et Estense insieme, a sinistra l'arma vecchia de la casa, cioè l'aquila meza negra e meza bianca: né altro gli ho visto fegno di noticia». Cfr. D'Ancona 1891, p. 383.

agli uomini. Questa *cavea* rettangolare, rivestita di pregiati panni multicolori, si estendeva anche nei due lati corti della sala. L'ultimo lato ospitava il tribunale di legno, alto «quanto è un homo» e merlato «a foggia de muro de cità». Sopra il quale si alzavano sei case merlate, sovrastate da monumentali riproduzioni delle armi papali, francesi, estensi, e dei Borgia dipinte nel soffitto.

Sempre Isabella racconta che il 3 febbraio Ercole, a ostentazione della sua magnificenza, ordinò una sfilata di tutti i costumi che sarebbero stati indossati dagli attori nel corso delle cinque rappresentazioni e relativi intermezzi⁶¹³. Calcarono il tribunale ben centodieci figuranti, dal momento che, come pare sia stato esplicitato dallo stesso duca, nessuna veste sarebbe stata utilizzata due volte in commedie diverse.

L'*Asinaria*, gradita dalla marchesa di Mantova, andò in scena il 7 febbraio e fu intervallata da tre intermezzi: una scena di caccia con protagonisti dieci uomini selvaggi all'inseguimento di animali esotici conclusasi con una danza al suono di sonagli e fistule; un'esibizione musicale del Tromboncino; una scena di vita rustica in cui dodici contadini, dopo la semina, hanno ballato una moresca con altrettante contadine.

L'unico volgarizzamento dell'*Asinaria* cinquecentesco a noi pervenuto, di anonimo autore, non contiene alcuna indicazione editoriale o di altro tipo che lo colleghi a un evento spettacolare, o anche solo a una delle versioni circolanti in ambiente di corte ferrarese o mantovano. Trascritto in copia manoscritta da Sanudo tra il 1512 e il 1515 e stampato tre volte nell'arco di quindici anni da editori veneziani (s.e., 1515, Girolamo Penzio da Lecco, 1528, Nicolò Zoppino 1530), il testo è in stretta relazione, come esplicitamente dichiarato in tutte e tre le edizioni, con la commedia andata in scena a Venezia nel monastero di Santo Stefano il 16 febbraio 1514⁶¹⁴.

A differenza dunque dell'*Amphitrione*, della *Cassina* e della *Mustellaria*, il cui unico testimone è la tarda edizione zoppiniana del 1530, questo volgarizzamento è stato ricopiato e pubblicato una prima volta in una fase ancora

⁶¹³La preziosa lettera di Isabella d'Este è conservata in Archivio di Stato di Mantova, Gonzaga, b. 2993.

⁶¹⁴Sulla tradizione manoscritta e a stampa del volgarizzamento cinquecentesco dell'*Asinaria* rimandiamo a Guastella 2018, pp. 37-38. Oltre all'*Asinaria*, il manoscritto sanudeo contiene anche i *Menechini*, un *Miles gloriosus*, lo *Pseudolo* e lo *Sticho*.

di grande produttività scenica delle commedie plautine, presumibilmente proprio a seguito del successo della recita del 1514. Tanto la trascrizione sanudea quanto la prima stampa adespota, pressoché coeve, rispondono al tentativo di conservazione e diffusione immediata di una commedia molto popolare e praticata tra le scene primo cinquecentesche della città lagunare⁶¹⁵.

Quella del 1514 non è infatti la prima rappresentazione volgare veneziana dell'*Asinaria* plautina, abbiamo notizia di almeno un altro celebre allestimento, databile tra il 1507 e il 1508, ad opera di Francesco de' Nobili detto Cherea⁶¹⁶. Improvvisatore e attore di grande fama presso le corti napoletana, romana e ferrarese, il Cherea derivava il suo soprannome dalla sua divenuta celebre interpretazione dell'omonimo personaggio dell'*Eunuchus* terenziano in occasione del carnevale ferrarese del 1499 (o 1503). Intraviste laute opportunità di guadagno nella liberale Venezia, aveva deciso di “mettersi in proprio” e trapiantare in laguna il suo ormai vasto repertorio e le sue approfondite conoscenze spettacolari. Diede avvio a una vera e propria impresa molto redditizia, grazie principalmente all'intuizione di organizzare le esibizioni in appositi spazi in cui era ammesso il solo pubblico pagante. Il seguito fu tale da portare lo stesso Francesco a richiedere, caparbiamente (e anche un po' temerariamente) l'assegnazione della Loggia del Rialto, cassa toracica del cuore pulsante dell'aristocrazia mercantile veneziana, per le sue rappresentazioni. Per tutta risposta, il Consiglio dei Dieci vietò su tutto il territorio della repubblica la messa in scena di commedie, tragedie e egloghe, bloccando l'attività teatrale del Cherea e di fatto costringendolo, qualche anno dopo (forse già dal 1510), a migrare a Roma al servizio del Sanseverino. Alcuni mesi prima del divieto, forse attratto dalla possibilità di monetizzare vendendo in banco i libelli consuntivi dei propri spettacoli come da prassi diffusa, Francesco aveva però chiesto e ottenuto un privilegio di stampa per ventiquattro opere teatrali. Al di là del fatto che a motivo delle sue vicissitudini l'attore finì effettivamente per non servirsene, il documento fotografa una buona parte del suo repertorio ed è quindi molto utile allo studioso. Accanto a due commedie nuove (*El buphone*, *El mago*),

⁶¹⁵ La conoscenza delle commedie plautine e terenziane è attestata anche in una lettera inviata da Pietro Bembo ad Angelo Gabriele del marzo 1499, pubblicata e discussa in Guarino 1995, p. 151.

⁶¹⁶ Sulla figura di Cherea rimandiamo a Guarino 1987, pp. 29-52; Id. 1995, pp. 151-245; Vianello 2011, pp. 59-80. L'*Asinaria* fu inoltre recitata a Venezia almeno un'altra volta, come da notizia riportata nei Diari sanudei, in data 31 agosto 1512, cfr. Padoan 1982, p. 48.

vi figurano la “commedia religiosa” di Collenuccio *La vita di Joseph*, la tragedia *Pamphila* del Pistoia, *Quattro egloge* non meglio precisate, ben quindici volgarizzamenti plautini e uno, il suo *Eunuco*, terenziano⁶¹⁷. Il coinvolgimento diretto e documentato del Cherea nella stagione spettacolare erculea ha concordemente indotto i critici a stabilire un collegamento tra il gruppo plautino e terenziano e le commedie andate in scena a Ferrara tra il 1486 e il 1503.

La presenza nel *corpus* di un testo inequivocabilmente ferrarese quale *La vita di Joseph* spinge in questa direzione. L’ipotesi rimane plausibile anche se i modi di produzione dei volgarizzamenti per la scena - effimeri, continuamente rimaneggiati quando non riscritti - e l’ampia circolazione di traduzioni di Plauto e Terenzio tra i principali centri curtensi dell’Italia centro-settentrionale suggerisce una certa cautela quantomeno nella formulazione di proposte di identificazione dei testi con quelli adoperati in funzione di uno specifico evento spettacolare.

Nell’elenco dei quindici spicca una grande assenza. Proprio la nostra *Asinaria*, che pure Cherea aveva fatto rappresentare raccogliendo un enorme successo qualche mese prima, ne risulta infatti esclusa. Le ragioni potrebbero essere diverse, ad esempio la circolazione non autorizzata del testo o la perdita del suo possesso da parte dell’attore, ma a noi non è dato saperlo. Quali che esse siano, questa lacuna per certi versi sorprendente suona come un campanello d’allarme. Unico tra i volgarizzamenti plautini dell’epoca a noi pervenuti non inclusi nella lista di Cherea, l’*Asinaria* è anche il solo ad essere stampato prima del 1528, cioè la data di scadenza del privilegio di stampa decennale. Naturalmente, questo argomento è da solo insufficiente a postulare che l’edizione del 1515 – e dunque la rappresentazione del 1514 – sia basata sul testo nelle mani del Cherea sette anni prima di probabile origine ferrarese. È tuttavia abbastanza per alimentare un sospetto e avviare di conseguenza un’indagine. Le conferme vengono dal testo.

⁶¹⁷Le commedie plautine volgarizzate che figurano nell’elenco del privilegio di stampa richiesto da Cherea sono nello specifico *Curculio*, *Mercator*, *Miles gloriosus*, *Pseudolus*, *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus*, *Captivi*, *Menaechmi*, *Amphitruo*, *Aulularia*, *Casina*, *Mustellaria* e *Persa*. Il documento è consultabile in Arch. di Stato di Venezia, C. N. reg. 16 (1507-1514), c. 31r (10/09/1508).

III.3.1. Il terzo volgarizzamento di Girolamo Berardo.

Analogamente alla *Casina*, Plauto dispone molto liberamente dell'intelaiatura narrativa dell'*Asinaria*. In ossequio alla sua idea di comicità, che ruota attorno al rovesciamento caricaturale e grottesco dell'ordine costituito nelle singole scene, il sarsinate concentra il *focus* sulle sequenze che offrono gli spunti farseschi più interessanti, a scapito dei segmenti canonici di raccordo, spesso tralasciati quando addirittura non tagliati. Del resto, gli intrecci codificati e le *personae fixae* della commedia latina erano scolpiti nell'orizzonte di attesa degli spettatori, perfettamente in grado di tenere insieme le fila della narrazione anche di fronte a cenni lapidari.

Il finale della *Casina*, l'agnizione della giovane e il suo matrimonio con l'*adulescens*, è sorprendentemente escluso dall'azione scenica e confinato in soli otto versi nel resoconto conclusivo del capocomico. L'*Asinaria* si chiude altrettanto bruscamente con il mesto rientro a casa del *senex* Demeneto, colto dalla *matrona* Artemona in flagranza di adulterio, per la gioia sottintesa dell'*adulescens* Argirippo e della *meretrix* Filenia, finalmente liberi di vivere senza intralcio la loro passione. Tutto questo si svolge nello spazio di appena un paio di versi, che lasciano aperti più di un punto interrogativo circa il futuro dei due amanti, la cui unione non è come di consueto legittimata e normativizzata, e il destino del povero Demeneto. Quest'ultima questione è ancora una volta liquidata dalle parole di commiato del capocomico attraverso un espediente, cioè a dire la richiesta agli spettatori di un applauso talmente fragoroso da convincere Artemona a perdonarlo.

Se Plauto si disinteressa del tutto dell'epilogo, il volgarizzatore opera invece una scelta diversa. Partendo dalle scarse informazioni contenute nell'originale latino, egli sviluppa un intervento testuale in tutto e per tutto simile a quello di Girolamo Berardo nella sua *Cassina*⁶¹⁸. Lo scioglimento è infatti esplicitato in una scena aggiunta *ex novo* in cui trovano posto il perdono di Demeneto e un'accettazione esplicita da parte dei genitori di Argirippo del legame tra costui e Filenia. La sequenza, di cui qui riportiamo il frammento di nostro interesse, ingloba e amplifica porzioni del testo plautino:

⁶¹⁸Sull'epilogo della *Cassina* cfr. *supra* III.1.1.

<p>Dem: Di starmi con ti in pace io son disposto Arctemona non vo negharti el vero Poi ché sforzato son dirò a mio costo <i>Homo non è sì duro, né sì austero</i> <i>Che quando occasion se li presenta</i> <i>Non facci al suo piacer qualche pensiero</i> E se haver destro al conseguir si stenta Piglia quel ben che la fortuna porgie E chi non fa così sempre mai stenta E sapendo che in eterno è statuito Che in fastidio ne viene ogni bel giocho Non fa, dise, né tien sempre lo invito. Io ben ché vechio sia debile e fiocho Ti farò tutto quel ch'io posso. E tu Con l'acqua e col degiuno spengie el focho⁶¹⁹.</p> <p>Arg: <i>Fora Phylenia ormai: vien fora or sù</i> Contenti son costor de lo amor nostro La cosa è concia in fin che voi più tu</p> <p>Phy: Ringratio mei patroni el parlar vostro E vostra cortesia savia e discreta Quanto sia certo, in due parole el mostro Che Argirippo non ami non gliel vieta Meglio è che gli ami me, che lui tanto amo Che misura non gli ho, né fin, né meta⁶²⁰.</p>	<p>Grex. <i>Hic senex si quid clam uxorem suo animo fecit volup,</i> <i>Neque novum neque mirum fecit nec secus quam alii solent;</i> <i>Nec quisquam est tam ingenio duro nec tam firmo pectore</i> <i>Quin ubi quicque occasionis sit sibi faciat bene.</i> <i>Nunc si voltis deprecari huic seni ne vapulet,</i> <i>Remur impetrari posse, [si] plausum si[c] clarum datis (Pl. As. 5.2, 942-947⁶²¹).</i></p> <p>Phil. <i>Immo intro potius, sequere hac me, mi anime. Arg. Ego vero sequor (Pl. As. 5.2, 941).</i></p>
---	---

Chiamato a discolparsi in prima persona davanti alla moglie infuriata, il *senex* impiega l'argomento contenuto nella parte centrale della battuta del capocomico del testo latino: nessuno, date le circostanze, si sarebbe tirato indietro

⁶¹⁹Cfr. *Asinaria* 1515, pp. 43r-43v.

⁶²⁰Cfr. *Asinaria* 1515, p. 43v.

⁶²¹Il testo di riferimento per l'*Asinaria* plautina è sempre Leo 1895.

nella sua situazione. Allo stesso modo il volgarizzamento include l'unico verso plautino che allude alla sorte di Argirippo e Filenia. L'originale latino si limita a un lapidario cenno in forma di indicazione formulare di uscita di scena, che sottintende abilmente le intenzioni dei giovani. La traduzione conserva la formula di movimento, adattandola alle nuove esigenze, e su di essa ricama le dichiarazioni d'amore dei due protagonisti ai genitori dell'*adulescens*.

Il volgarizzatore opera dunque una normalizzazione, funzionale a una resa del testo maggiormente comprensibile e assimilabile da un pubblico di contemporanei, i cui filtri nella ricezione del neonato genere comico sono certamente altri rispetto agli spettatori romani. Nella composizione della nuova scena, il nostro anonimo parte dai versi latini esattamente come Girolamo Berardo, che nella *Cassina* si serve più volte di alcuni riferimenti contenuti nel dettato plautino trattandoli alla stregua di schemi preparatori alla scrittura delle scene.

La corrispondenza tra la *Cassina* e l'*Asinaria* appena rilevata non è un caso isolato. Muovendo infatti dal piano generale dell'articolazione in scene a quello dei moduli "strutturali" interni al testo, è possibile osservare un altro macroscopico punto in comune tra la scrittura berardesca e del nostro anonimo. Abbiamo osservato che, in moltissime delle sezioni in cui Berardo modifica l'azione scenica nella forma in cui si presenta in Plauto, compare un tipo canonico di monologo da noi definito "di entrata"⁶²². Nello specifico, esso è sistematicamente presente ogni qualvolta un personaggio entri in scena da solo. Lo stesso modello figura in tutti i casi analoghi dell'*Asinaria*.

Lo si distingue ad esempio chiaramente *ad incipit* della porzione di commedia interessata da maggiori alterazioni, il IV atto. La scena originaria si apriva piuttosto bruscamente con l'ingresso in scena di due nuovi personaggi, Diavolo, l'*adulescens* che contende ad Argirippo la *meretrix* Filenia, e un suo parassita cui è affidato il compito di redigere il contratto che legherà lui all'etèra. L'anonimo cambia radicalmente le carte in tavola: ai due personaggi citati ne aggiunge infatti un terzo, il Notaio, chiamato a interagire prima con il parassita incaricato di cercarlo e poi con Diavolo (Diobolo nel volgarizzamento). L'azione scenica è slabbrata dall'aggiunta di un primo pezzo che non trova alcuna

⁶²²Per il monologo d'entrata berardesco si veda *supra* III.1.3.

rispondenza in Plauto. Il ritmo è ulteriormente rallentato dall'inserzione del lungo monologo di nostro interesse, che ammorbidisce la concitazione dei frenetici scambi iniziali plautini:

Diob. Ma poi ché amar Phylenia io son condotto
A questa gelosia vo' provvedere
Per coglier solo del mio amor el frutto

*Mandato ho el parasito per vedere
Che un praticcho nottarro da contracti
E che ben cauto sia mi facci havere
Ch'io voglio con Chiaretta far mei pacti*

*De haver Phylenia solo, e che paura
Non mi bisogni haver, che altri me imbracti
Ma qualche bon bochon, qualche pastura*

Ha ritrovato a quel ch'io vedo certo
Che del tornare par non facci cura
El giorno se ne va, e io vedo aperto

Che se presto non son, questa Chiaretta
Mi farà star questo anno al discoperto
Però che è ruffiana, maledicta,

El primo che danar alcun li porta
Senza respecto alcun in casa accepta
A chi li dona aperta tien la porta

A chi fia primo obtien quel che li piace
Chi è negligente al fin danno riporta
Questo tardar di Pamphago mi spiace

*Mai viddi parasito: al far più tardo
Né il più presto al taier, né anchor più audace
Io credetti ch'el fusse né pigro, né bugiardo*

*Ch'io voglio fare el mio contracto chiaro
Tra me e Chiaretta: perch'io non intendo
Senza scriptura pagar mio dinaro*

*Che sì di vinti mine io li attendo
Con certi pacti, io tengho di tenere
Uno anno sua figliola, per cui spendo*

*E voglio che lei sapia el mio volere
E voglio la cautella dal mio canto
Che a pena basta anchora e provvedere*

*E alle più di quatro hore, o almeno tanto
Ch'io el mandai, e non torna, io pur expeto
Né in piazza l'ho trovato o in altro canto*

*Ma eccolo ch'el vien qua de rimpeto
E col notaro parla: io vo ascoltare
Per certo del parlar loro lo effecto,
Che ad ogni tempo è bono lo imparare⁶²³.*

In questo prolisso tirata di Diavolo, di cui abbiamo trascritto esclusivamente la parte terminale, sono ravvisabili ciascuno dei nuclei di cui si compone il monologo d'entrata, marcatore specifico e attendibile della scrittura drammaturgica di Berardo: a) motivazione della presenza sul palco (Ho mandato il parassita Panfago a trovarmi un notaio e portarlo qui); b) dichiarazione di intenti (Panfago è

⁶²³Cfr. *Asinaria* 1508, pp. 29r-29v

in ritardo, lo sto cercando dappertutto); c) descrizione del movimento proprio e/o degli altri personaggi in scena (Vedo in lontananza Panfago e il Notaio che confabulano tra loro, mi avvicino per ascoltare quello che si dicono). Le parole dell'*adulescens*, a finalità chiaramente didascaliche, legano le azioni sceniche agli sviluppi della trama, offrendo agli spettatori un'ancora utile a orientarsi nella corretta decodifica della scena.

Ancora Panfago è protagonista del monologo di entrata dell'altra scena aggiunta *ex novo* dall'anonimo volgarizzatore nel finale. In Plauto il parassita abbandona la scena subito dopo aver condotto Artemona dal marito adultero Demeneto, compiendo così la vendetta sua e di Diavolo. Nella nuova versione invece si apparta in un cantuccio a gustarsi l'intera lite, per poi riapparire quando si calmano le acque. Il suo rientro è accompagnato da un monologo che reitera lo stesso meccanismo:

<i>Asinaria</i>	<i>Cassina</i>	<i>Mustellaria</i>
Pam. <i>Io so che questo vecchio ho ben fornito In man l'ho consegnato ad Arctemona Diobolo a sua voglia ho anchor servito</i>	Cle. <i>Scio ch'el marito mio tarda a venire, Ma infino a tanto che starà a tornare A la vicina mia voglio anchor gire,</i>	Te. <i>Bon pezzo è che Simon qui in casa espetto E pur guardo di lui, né il vedo anchora, E più cresce il dolor dentro al mio petto.</i>
[...] <i>Vedo Argirippo e tengo opinione Poi ch'el patre e la matre seco venghano Che habbi affettato lor contentione</i>	<i>Ché dicendo i miei guai seco mi pare Che assai mi giovì, ché in ciascuna doglia È assai conforto il potersi sborare.</i>	<i>Maggior in me si fa il suspetto ogn' hora: Se ponto era per me pria sospettato Quasi certo del tutto io mi vedo hora</i>
<i>Se in questo loco punto se ritenghano</i>	<i>Ma par che sempre a la mia sorte voglia</i>	<i>Perché in casa le donne ho dimandato</i>

<p><i>Voglio veder di fare un bono effecto</i></p> <p>Che Argirippo e Diobol si convenghano</p> <p>E ciascun de Phylenia habbia dilecto</p> <p>E un dì per uno a bona compagnia</p> <p>Si possin seco sollazar nel letto⁶²⁴.</p>	<p>Turbarme quel che da far ho pensiero,</p> <p><i>Che in qua lui viene de una bona voglia.</i></p> <p><i>Ma qui mi voglio fermare e vedere</i></p> <p><i>Quel che me saprà dire: acciò mia mente</i></p> <p>Se rivolga a volerlo compiacere⁶²⁵.</p>	<p>Se del morto che ho in casa hanno saputo:</p> <p>Tutte del nol saper me hanno affirmato.</p> <p><i>In casa più espettar non ho potuto,</i></p> <p><i>Per gir in piazza a ritrovar Simone</i></p> <p><i>A posta dipartirmi ho voluto.</i></p> <p><i>Ma per hora ver qua me ne andarò,</i></p> <p><i>Che adesso vedo in qua colui venire</i></p> <p>Da cui le case el mio figliuol comprò [scil. Simone]⁶²⁶.</p>
---	---	--

Innanzitutto, Panfago richiama brevemente il motivo per cui si trova lì, il tentativo riuscito di incastrare il *senex*. Quindi, imbattendosi in Argirippo, manifesta il suo proposito di proporgli un nuovo accordo per conto di Diavolo. Come si evince dalla tabella che abbiamo riportato qui sopra, la struttura del monologo è la medesima non solo del precedente interno del IV atto, ma anche dei casi corrispondenti nelle parti aggiunte della *Cassina* e della *Mustellaria*.

L'ipotesi di una parentela stretta tra l'*Asinaria* e i volgarizzamenti di Berardo è corroborata anche da alcune importanti affinità tematiche. Tra i filoni cardine su cui Berardo incentra la comicità della sua *Cassina* risalta, lo abbiamo visto, quello del vecchio innamorato⁶²⁷. Una delle sue possibili declinazioni, di marca moraleggiante, consiste nel rimprovero diretto o indiretto al *senex* per

⁶²⁴Cfr. *Asinaria* 1508, pp.42v-43r.

⁶²⁵Cfr. Berardo 1530, p. 15.

⁶²⁶Cfr. Berardo 1530b, p. 55.

⁶²⁷Per le declinazioni nella *Cassina* del tema del vecchio innamorato cfr. *supra* III.1.2.

l'inadeguatezza del suo comportamento. Il motivo, del tutto assente in Plauto è nell'*Asinaria* oggetto di un vero e proprio innesto. Il segmento interessato è nuovamente il monologo di Panfago nella scena aggiunta in chiusura. A giustificazione della sua vendetta ai danni di Demeneto, il parassita apporta alcune considerazioni che richiamano da vicino quelle di Alcesino nella commedia berardesca:

<i>Cassina</i>	<i>Asinaria</i>
<p>Alc: Tra' tal pensier, tra' tal cura da te, Voglite castigar che è tempo hormai, Di castigare dico il tempo ne è.</p> <p>Considra che la testa canuta hai, Che non è tua etade conveniente L'amor, né questo che cercando vai.</p> <p>Vogli giongergli questo similmente, Che non sta ben a un che habbia mogliere Tal cose, e ben ridutelo in la mente.</p> <p>Per dio non me ricordo mai vedere Un huom più misero e pazzo de fatto Di te in amore, e certo ne ho spiacere⁶²⁸.</p>	<p>Pam: Io so che questo vechio ho ben fornito in man lo ho consegnato ad Arctemona Diobolo a sua voglia ho anchor servito</p> <p>E per dir vero molto mal consona Che un hom che per età già bianco è facto E sia de aspecto grave e di persona</p> <p>Con femine anchor voglia far contracto Senza pensar di quella età lo offitio E come a simil cose el sia mal apto⁶²⁹.</p>

La sospensione del giudizio morale del testo plautino, in cui anzi il capocomico guarda bonariamente al *senex* bistrattato chiedendo complicità agli spettatori, è ribaltata. Le parole di Panfago esprimono infatti sdegno per un comportamento ritenuto inappropriato tanto da un punto di vista sociale quanto morale. Da questa prospettiva, l'ingloriosa fine delle velleità romantiche di

⁶²⁸Cfr. Berardo 1530, p. 33r.

⁶²⁹Cfr. *Asinaria* 1508, p. 43r.

Demeneto si configura come l'esito prevedibile e opportuno che sana l'infrazione dell'ordine da lui compiuta, equivalente al *castigo* di cui parla Alcesino additando l'amore grottesco di Stalino per la giovane Cassina⁶³⁰.

Un riscontro analogo è rintracciabile nelle scene di contrasto tra la ruffiana e l'etera dell'*Asinaria*, e tra l'etera e la sua anziana collega e consigliera della *Mustellaria*. L'oggetto del contendere è la stesso in entrambe le occorrenze: la volontà della giovane etera di sentirsi riconosciuta la libertà di vivere la propria passione amorosa con l'*adulescens* di turno senza dover per forza inseguire il profitto. Naturalmente la ruffiana e l'amica si mostrano sempre fortemente critiche, relegando la pretesa al rango di capriccio giovanile di una ragazza inesperta. Nel tentare di dissuadere la *meretrix*, tanto Cleereta (Chiaretta nel volgarizzamento) quanto Scafa si giocano la carta della vecchiaia che tutto travolge:

<p>Sca: Le cose non sperate, assai più presto Vengon che le sperate, e se nol credi, In me lo esempio poi veder di questo</p> <p>Se pur il parlar mio tu non concedi Dhe vogli un poco aprir ben gli occhi tui E chi fui e chi son considra e vedi</p> <p>Credi che in gioventude amata fui E sol a modo d'un volse ogn'hor fare E ciascuno altro sprezzava per lui</p> <p>Il qual come dapoi vide cambiare Per la età quil color al capo mio, Lui cominciò abbandonarmi e lasciare</p>	<p>Chia: Se voi te insegni quel che ti convenga Guarda questa mia testa che è canuta E quel che voglia dir saper te ingegna</p> <p>La bellezza sen va, la età si muta Manchano gli amator, povertà cresce Non val pentirse, hor fin che puoi te aiuta⁶³².</p>
--	---

⁶³⁰Di castigo parla del resto anche Diavolo quando esorta Panfago a vendicarsi anche per lui del *senex* Demeneto: «Altro che me non bisogna che chiamo, | Fa pur quel cha a far hai, che in casa expecto | et alla cena parerà ch'io te ame. | *Castigha* pur quel vechio maledecto». Cfr. *Asinaria* 1508, p. 35v.

⁶³²Cfr. *Asinaria* 1508, p. 19r.

Onde per questo, per fermo tengo io Che a te habbia il medesimo accadere E so che anchor ne havrai tormento rio ⁶³¹ .	
--	--

Verrà dunque un giorno in cui l'avvenenza delle giovani etere svanirà, gli amanti inizieranno a scarseggiare e ogni opportunità di guadagno non sfruttata in gioventù si muterà in rimpianto. Scafa si mostra emotivamente più coinvolta di Chiaretta, sia perché parla per esperienza che in quanto sinceramente preoccupata per l'avvenire dell'amica Filocomasia. Le parole della ruffiana sono invece più laconiche e pragmatiche, coerentemente con il ruolo e la personalità del personaggio. Sottigliezze a parte, l'ammonimento è però tale e quale: le ragazze sbagliano a illudersi che il sentimento alla base del rapporto con i rispettivi amanti sia duraturo e possa sistemare per loro le cose, e, raggiunta la maturità, rimpiangeranno amaramente questa scelta.

Siamo partiti da un sospetto, l'origine ferrarese dell'unico volgarizzamento cinquecentesco tradito dell'*Asinaria*, alimentato in prima battuta solo dalle notizie su Cherea e dalle vicende editoriali della commedia. L'indagine testuale che abbiamo condotto sembra suffragare la nostra ipotesi di partenza, avvalorata inoltre da importanti corrispondenze sui fronti dell'organizzazione dell'azione scenica e della ricorsività di alcuni caratteristici moduli strutturali del testo e delle scelte tematiche. Ci sembra a questo punto ragionevole supporre che la commedia sia opera di Girolamo Berardo, già traduttore per conto di Ercole della *Casina* e della *Mostellaria*.

È singolare che tre dei cinque volgarizzamenti di ambiente ferrarese di cui oggi disponiamo siano riconducibili al nostro priore, certamente il suo ruolo nella stagione spettacolare erculea è stato sinora sottostimato. Le nostre attuali conoscenze rimangono comunque insufficienti a stabilire un qualsiasi collegamento tra il testo di Berardo e una delle rappresentazioni ferraresi della commedia di cui siamo informati. Potrebbe trattarsi della recita del 2 febbraio 1501, quella a giudizio di Isabella piena «de parole vane et de qualche erubescencia» proprio come la

⁶³¹Cfr. Berardo 1530b, pp. 10-11.

Cassina, o ancora dello spettacolo del 7 febbraio 1502, anno in cui Berardo fu sicuramente coinvolto nei festeggiamenti per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia, o infine persino della prima messa in scena assoluta del volgarizzamento datata 1° marzo 1500, a proposito della quale non sappiamo praticamente nulla. Indubbiamente la versione berardesca è alla base della rappresentazione veneziana del 16 febbraio 1514 presso il monastero di Santo Stefano, e molto probabilmente anche dell'allestimento curato da Cherea tra il 1507 e il 1508, a dimostrazione del ruolo chiave non solo tra le carte ma anche tra le scene dall'esperienza spettacolare erculea nel rinnovamento del teatro veneto di quegli anni.

III.3.2. Il parassita truffatore e Licisca: innovazioni tematiche e stilemi plautini.

Come il lettore avrà ormai ben compreso, l'*Asinaria* tende verso la libera interpretazione e la riscrittura piuttosto che alla ricostruzione fedele del testo di partenza. In buona compagnia della *Cassina* è il volgarizzamento più innovatore e disinvolto tra quelli che abbiamo la fortuna di leggere. La regola che vuole la terzina unità minima di resa di una battuta plautina è spesso aggirata, gli scambi ipertrofici sul modello dell'*Amphitrione* di Collenuccio sono dunque evitati e, se la sticomitia plautina non è propriamente salvaguardata, almeno il ritmo non è mai slabbrato fin quasi alla superfetazione⁶³³. Anche questa volta Girolamo Berardo si diverte a svecchiare la commedia inserendo vivaci personaggi e situazioni tutte moderne, prelevati e riadattati dal contesto culturale e letterario volgare coevo. La metamorfosi forse più intrigante interessa il parassita Panfago, che abbiamo già conosciuto di sfuggita. In Plauto il personaggio non ha un ruolo primario nello svolgimento dell'azione né conosce un vero e proprio approfondimento. A ben vedere non ha neppure un nome, ma porta l'appellativo generico della sua maschera di *parasitus*, appunto parassita. La cura Berardo, da comparsa tutto sommato

⁶³³Ad esempio, il concitato scambio plautino tra Libano e Leonida in occasione del loro primo incontro sulla scena (**Lib:** Quid agis, custos carceris? **Leon:** O catenarum colone | **Lib:** O virgarum lascivia [...]. Pl *As.* 2.2, 297-298) è reso da due terzine anziché quattro (come sarebbe accaduto in Collenuccio): «Con quanta voce posso io ti saluto | re dei ladri Leonida mio bello | tu mi cerchavi: hor ecco io son venuto | Et io te resaluto anchor fratello | corona e gloria della poltronìa | vedi con quanto honor io ti favello» (*Asinaria* 1508, p. 11v).

marginale, lo tramuta in uno dei protagonisti. Battezzato Panfago, nome parlante che allude naturalmente alla sua virtù di pappone, prende parte attiva a due corpose sezioni aggiunte. Nella prima dibatte con un Notaio, anche lui di conio berardesco, chiamato in causa da Diavolo per la stesura dello pseudo-contratto di usufrutto di Filenia. I due discutono animatamente su quale sia lo stile di vita meno duro e dunque preferibile, se appunto quello del parassita o quello del notaio. Nel finale lo ritroviamo invece a tentare invano di convincere Argirippo a condividere la *lena* con il suo patrono Diavolo.

Presupposto della modernizzazione di Panfago è la ricezione coeva della maschera del parassito⁶³⁴. Unica tra le *personae* antiche a non corrispondere a un ruolo sociale definito, è sempre rimasta in Grecia e a Roma una tipizzazione umana confinata nell'universo della commedia. Lungo tutto il Trecento, fino ad arrivare alla prima metà del XV secolo, la parola parassita non compare mai nella lingua italiana. Il termine latino *parasitus* è anzi sempre tradotto genericamente come buffone. Parallelamente, nella narrativa in prosa, nella poesia e anche nella cosiddetta "commedia umanistica" latina del periodo, risultano assenti figure di mangiatori di professione⁶³⁵. Veicolo dell'ingresso della figura del parassita, sconosciuta ai moderni, nella cultura volgare, sono proprio i volgarizzamenti plautini e terenziani rinascimentali. Essi ricompongono e riportano in scena la maschera perduta, preparando il terreno per la drammaturgia comica cinquecentesca, che la rimodellerà attingendo al repertorio dei golosi patologici danteschi e dei servi doppi e adulatori novellistici.

Ecco perché Berardo decide di spendersi nella colorita descrizione apologica dell'attività del parassita, che occupa gran parte della prima aggiunta. Lo spettatore romano era familiare con la psicologia di questi mangiatori e le loro imprese ghiottonesche, motivo per cui un'introduzione di questo genere poteva risultare pedante. Non così il pubblico di corte, che gli uomini del tipo di Panfago li ha appena conosciuti, e guarda anzi con curiosità ai loro strani comportamenti.

La scena, molto originale nel suo genere, tratteggia spaccati di vita di Panfago messi a contrasto con alcuni del ben più serio e rispettabile Notaio.

⁶³⁴Sulla ricezione della maschera del parassita dal teatro antico alle commedie "erudite" cinquecentesche rimandiamo a Guastella 2019.

⁶³⁵Fa eccezione la sola commedia latina *Symmachus* di Frulovisi (1434).

Provocato dall'uomo di legge, il quale lo accusa di condurre una vita molle e priva di fatica e di essere allergico al duro lavoro, il nostro Panfago risponde con una lunga elencazione grottesca dei presunti dolori del parassita:

Pam: Che affanno, o che dolor credi me sia,
Ch'io vo parlar di me, vedere in pollo
Magro nel piatto, che mal cocto sia

O mangiar d'un cappon che non sia frolo
A cui si spichin male le rene e le alle
Le coscie asciutte, e senza pelle el collo

E un capretto, o simile animale
Che senza impilotarlo e poi che è rosto
Rivengha, che par lessò e nulla vale

[...] Ma non è questo un colpo assai mortale
Se de un varolo o de un vitel la testa
Senza ochi se appresenta, o che gran male⁶³⁶!

La retorica e il trasporto emotivo del parassita risultano talmente efficaci da convincere il Notaio e l'*adulescens* Diavolo, in ascolto poco distante da lì, i quali finiscono per riconsiderare le proprie posizioni, e anzi lodare il parassita per la forza di spirito con cui fronteggia quotidianamente queste difficoltà. L'ordine normativo è dunque rovesciato, secondo un procedimento comico dal forte sapore plautino. Di più: Panfago ha appena compiuto una piccola "beffa" verbale ai danni del suo interlocutore (e indirettamente di Diavolo). Nulla di più naturale, per uno che poco prima si era professato uccellatore di professione:

Pam: E però tempo assai da noi si spende
In uccellare chi ci voglia a mensa,

⁶³⁶Cfr. *Asinaria* 1508, pp. 30v-31r.

Né sempre lo uccellar fructo ci rende

Onde se ghode el parasito: pensa
Che spesso più ch'el nibbio sta degiuno
Se bene un pasto bon poi nel compensa⁶³⁷.

Questa competenza non rientrava nel curriculum del *parasitus* plautino. I ghiottoni della commedia latina le provavano tutte pur di accaparrarsi un boccone, ma non erano chiamati né solitamente in grado di architettare beffe ai danni dei loro patroni. Non si tratta nemmeno di un caso sporadico. Nel finale aggiunto, infatti, Panfago ci riprova, e, aspettando che la situazione tra il *senex* e la *matrona* si sia sistemata, cerca di far breccia nel cuore e nel portafogli di Argirippo proponendogli un accordo favorevole al suo patrono Diavolo, sicuro di ottenere come ricompensa laute cene. Il giovane però non cade nella trappola, lasciandolo alla fine a bocca asciutta⁶³⁸. In questo, Panfago non è diverso dai numerosi servi astuti che popolano la *Cassina*, la *Mustellaria* e la stessa *Asinaria*.

Non soltanto quindi Berardo mostra di aver interiorizzato la figura del parassita, esponendone con perizia e in autonomia compositiva tratti tipici, ma è addirittura in grado di manipolarla con modelli altri (in questo caso il beffatore della novella).

Squisitamente novellistico è anche il secondo inserto berardesco. Lo rivela già il nome della fantesca che ne è protagonista: Licisca, omonima della domestica di Filomena, campionessa della libertà sessuale femminile nella cornice della sesta giornata del Decamerone. Scaltra servetta della *lena*, incontra Libano subito dopo la riuscita del piano di Demeneto, e la consegna ad Argirippo del denaro necessario a vincolare a sé Filenia per un anno. Ne viene fuori un siparietto molto salace, in cui Libano cerca di convincere la ragazza a godere insieme a lui della gioventù:

⁶³⁷Cfr. *Asinaria* 1508, p. 30v.

⁶³⁸«**Pam:** Vedo contento hormai ciascun di voi | Argirippo: una gratia ti domando | Che contenti tu facci anchora noi | Diabolo mio patron te ricomnando | Prego che in compagnia vogli accettarlo | Che sempre serà exposito al tuo comando | Pagherà vinti mine come io parlo | Un dì per un Phylenia ghoderete | Prego non vogli a questo recusarlo. | **Lib:** Altri uccelli non voglio a queste rethe. | Non extimo né curo alcun guadagno | in cosa honesta me richiederete | Che amore e signoria non vol compagno» (*Asinaria* 1508, p. 44r).

Lic: Io ho tanta allegrezza in mezo el core
Che questa patrona sia contenta
E di sua gioventù si ghoda el fiore

[...] **Lib:** Magior dolceza assai ti parerà
Se anchor tu perfin che sei giovane e frescha
Un qualche bello amante te amerà

[...] **Lic:** Libano, s'io potessi, io te ne avviso
Ch'io non terria le mani alla cintura
Che già dentro al mio core, io l'ho deciso

[...] **Lib:** El tempo se ne fuge adhora adhora
Però s'el mio consiglio non condanni
Secretamente anchora tu lavora

Questo non pectinare, e questi panni
E questo non potersi così ornare
Come vorresti non te diano affanni

Lic: Nostre patrone già non pensan quando
Sono nei lor piacer che anchora noi
Vorremo così andarci trastullando [...]

Lib: Questo pecto non dice altro che ghode
E queste poppe certo altro non chiama
Così son rilevate tonde e sode

La tua patrona ha seco quel che brama
E tu l'hai anchor trovato anima mia
Ecco Libano tuo che tanto te ama

Lic: Una patrona anchor che bella sia
Molto ignorante è certo del suo danno
Se crede che una serva indarno stia.

[...] Ma tu non pensi s'el si risapesse
Come anderia la cosa, io seria quella
Che porteria la pena e lo interesse

[...] Ma s'io ingrossasse che si diria po'?'
El corpo infiato parla, e poi non vale
Schusarse, dir madonna io non lo so⁶³⁹.

Alter ego femminile di Libano, Licisca conduce abilmente il gioco, prima prendendo il servo all'esca e poi indirizzando la conversazione verso l'unico argomento che vale la pena di discutere: non già il superamento di dilemmi morali, scartati a priori, ma l'aggiramento di un ostacolo di natura pragmatica, cioè l'eventuale punizione da parte della padrona qualora la tresca fosse scoperta o lei fosse trovata incinta. Il triviale corteggiamento di Libano è tanto più risibile se contrapposto alle dichiarazioni d'amore cortesi in tono lirico della coppia di amanti principali, Argirippo e Filenia⁶⁴⁰. La scena si interrompe bruscamente allorché arrivano i convitati al banchetto, e i due servi devono affrettarsi ad apparecchiare la tavola. La questione rimane dunque in sospeso, e si riapre solo nella conclusione.

⁶³⁹Cfr. *Asinaria* 1508, pp. 35v-36v.

⁶⁴⁰Ad esempio, ai soli tre versi plautini in cui Filenia richiede a Cleereta via libera con Argirippo (Etiam opilio qui pascit, mater, alienas ovis, | aliquam habet peculiarem, qui spem soletur suam. | Sine me amare unum Argurippum animi causa, quem volo. Pl. *As.* 3.1, 540-542), corrispondono nel volgarizzamento dieci terzine in cui la *meretrix* dichiara il suo amore in toni lirico-cortesi. Qui un estratto: «Ahy cruda matre di me non te increscìe | Che mi vedi da amor vincta et afflicta | E col tuo comandar dolor mi acrescìe | A me sola una fiamma mi è interdicta | E ad un pastor che pacie pecorelle | una che l'ami a lui non è disdicta. | Queste mie membre tenre et sì belle | A che fur facte? È pur cosa fatale | Che a formosi inimiche sian le stelle. | Un giovène gentil che mai fu tale | vagho, legiadro, bello e gratioso | Che amar non debba troppo fia gran male. | Lui me ama, e lo amor mio non tiene ascoso | E più che gli ochi suoi cara mi tiene | Et io li potrò far volto crucciooso [...]» (*Asinaria* 1508, p. 20r).

La soluzione finale è per certi versi sorprendente. A seguito del riconoscimento da parte di Demeneto e Arctemona del legame tra il loro figlio e la *meretrix*, Libano chiede e ottiene in sposa la sua Licisca. Sembrerebbe tutto sistemato, ma interviene l'altro servo di Demeneto, Leonida, anche lui artefice dell'inganno che ha consentito l'unione dei due giovani, reclamando una ricompensa per i suoi servizi. Argirippo si inventa allora un accordo che soddisfi tutti:

Lib: A tutti voi patroni io mi richiamo
Tu sai Argirippo quel che per te ho facto
Sappi che anch'io son stato preso a l'hamo

Tu farai questi ben tutti in un tracto
Amo Licischa, fa che per mogliera
Phylenia me la dia: tu fa el contracto

Phy: Voglio che resti questa cosa intiera
Va qua licischa, porghili la mano
E da qui inanci sia tua sposa vera

Leo: Et io che ne son stato capitano
E Saurea fui, mettendomi alla rischa
Di mie fatiche debbo andarne indarno

Arg: Questo ti do, che quando con Licischa
Liban non sta, per qualche impedimento
Contenta sia, che tu per lui supplischa

Lic: Di questo pacto molto mi contento,
e sarò sempre a tutti i piacer soi
apparecchiata, se fussen ben cento⁶⁴¹.

⁶⁴¹Cfr. *Asinaria*, pp. 43v-44r.

Sfoggiando una furbizia boccacesca, Argirippo stabilisce che i suoi due servi godano di Licisca a fasi alterne, l'uno come marito e l'altro come amante. La diretta interessata accoglie con gioia la decisione, dicendosi pronta a soddisfare i loro (e i propri) piaceri.

Per ciò che concerne il trattamento della dizione formulare di movimento plautina, l'*Asinaria* si comporta alla stessa maniera degli altri due volgarizzamenti berardeschi. Essa è infatti non solamente conservata nei luoghi testuali in cui compariva già nell'originale plautino, ma anche adoperata nelle parti aggiunte *ex novo* nella versione volgare. Abbiamo già rilevato la presenza di formule di movimento nei due nuovi monologhi di entrata. Nello specifico, nel primo monologo Diavolo dichiara di scorgere in lontananza il Notaio e Panfago e palesa l'intenzione di muovere verso di loro («Ma eccolo ch'el vien qua de rimpeto | E col notaro parla: io vo ascoltare»), mentre nel secondo Panfago avvista Argirippo in compagnia dei genitori e si apparta in attesa del momento propizio per intervenire con la sua proposta di accordo («Vedo Pamphago [...] Se in questo loco punto se ritenghano | Voglio veder di fare un bono effecto»). Formule di questo tipo, disseminate per tutto il testo, tendono a comparire ogni qualvolta il volgarizzatore intervenga a modificare il dettato plautino. Un caso tipico è la forma di monologo che di tanto in tanto Berardo inserisce al solo scopo di tenere insieme le fila dell'intreccio. Tale tipologia, frequentissima nella *Mustellaria*, contiene sempre in calce espressioni formulari che descrivono il movimento in scena dei personaggi. Trascriviamo un solo esempio:

Lib: [...] *So che questi altri ne usciranno in fretta*

E rimarà Diobol come un stecho

E il parasito che cenar qui aspetta

Et a mi sperì tocherà tal lecho.

Per cena voglio andar a provvedere

Poi che ho conducto con la capra el becho

E voglio prochacciarmi da godere⁶⁴².

Ci troviamo nella scena conclusiva del IV atto. Diavolo, accompagnato dal notaio e dal parassita Panfago, è appena entrato in casa di Cleereta, convinto di stringere l'accordo con la *lena* per poter godere in esclusiva di Filenia. Interviene Libano, che si trovava lì fuori, ricorda al pubblico le vicissitudini che hanno portato alla situazione presente, e poi anticipa i movimenti scenici degli altri personaggi e descrive i propri.

Tanto i filoni tematici di nuova creazione quanto la dizione formulare di movimento confermano dunque, qualora ce ne fosse bisogno, la nostra ipotesi di attribuzione a Berardo del volgarizzamento. Più vicina alla *Cassina* che alla *Mustellaria*, l'*Asinaria* esprime l'ormai interiorizzata sensibilità plautina dell'autore e la sua notevole capacità di modernizzazione tanto attraverso pennellate leggere e tocchi di colore quanto tramite la dipintura di nuovi grandi affreschi. Come negli altri due suoi volgarizzamenti, la contaminazione con il repertorio novellistico svolge un ruolo decisivo. In questo, Berardo si colloca sul versante opposto rispetto al suo "collega" Collenuccio, i lavori del quale risultano meno permeati dalle influenze comico basse provenienti dal *background* volgare e tendono invece a valorizzare molto di più gli aspetti didattico-allegorici e moraleggianti. Entrambe le interpretazioni rientrano comunque pienamente entro il perimetro di un genere ai primi passi, ancora apertissimo a sperimentazioni di ogni tipo. L'assimilazione e rimodulazione dei modelli stilistici e tematici del sarsinate compiuta, in modalità e forme diverse, da Berardo e Collenuccio è destinata a ricoprire un ruolo chiave nel prosieguo delle vicende del genere della commedia moderna volgare.

⁶⁴²Cfr. *Asinaria* 1508, pp. 34r-34v.

Bibliografia

Bibliografia critica

Abramov-Van Rijk 2009, *Parlar Cantando / Speaking Through Singing: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Pieterlen, Peter Lang.

Acocella M.A. 2016, *La fortuna di Luciano nel Rinascimento. Il volgarizzamento del manoscritto Vaticano Chigiano L. VI. 215. Edizione critica dei volgarizzamenti delle «Storie Vere»*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.

Arbizzoni G. 1994, *Il teatro in età umanistica*, in «Storia di Ferrara» VII, Ferrara, Librit, 1994, pp. 265-96.

Arnaldi F., Gualdo Rosa L., Monti Sabia L. 1964, a cura di, *Poeti latini del Quattrocento*, Milano, R. Ricciardi, pp. 262-267.

Aygon J.P. 2000, *Les adverbs de lieu deïctiques et les jeux avec l'espace dans le «Miles Gloriosus» de Plaute*, in «Pallas» 54, pp. 113-129.

Apollonio M. 1981, *Storia del teatro italiano: La drammaturgia medievale. Il Cinquecento*, vol. II.

Bacchelli F. 2001, *Giovanni da Prato*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LVI, Roma, Treccani, pp. 185-187.

Bachtin M.M. 1979, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale (traduzione di Mili Romano)*, Torino, Einaudi, pp. 215-303.

Balboni D. 1995, *Istituzioni culturali a Ferrara nel secolo XIII*, in «*In supreme dignitatis*» *Per la storia dell'Università di Ferrara (1391-1991)*, Ferrara, Università di Ferrara, pp. 3-26.

- Bertana E. 1905, *La tragedia*, Milano, Vallardi.
- Bertoni G. 1903, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher.
- Biggi M. I. 2016, *Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo*, Firenze, Le Lettere.
- Billanovich G. 1978, *L'insegnamento della grammatica e della retorica nelle università italiane tra Petrarca e Guarino*, in Ijsewijn J., Paquet J., a cura di, *The Universities in the Late Middle Ages. Les universités à la fin du moyen âge*, Louvain, University Press, pp. 365-380.
- Bortoletti F. 2008, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma, Bulzoni.
- Bortoletti F. 2009, *Per una nuova drammaturgia. L'egloga nel Quattrocento italiano: dall'idea dell'esecuzione alla pratica scenica*, in «Quaderni di Italianistica, XXX, n.1, pp. 69-108.
- Bosisio M. 2014, *Il teatro di corte pre-classicista: geografia e storia, opere, ricezione*, Tesi di dottorato in Storia della Lingua e Letteratura Italiana, Università degli studi di Milano.
- Braun L. 1980, *Scenae suppositiciae oder der falsche Plautus*, in «Hypomnemata: Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben (Göttingen)» 64, pp. 28-31.
- Bregoli Russo M. 1997, *Teatro dei Gonzaga al tempo di Isabella d'Este*, New York, Peter Lang.
- Bregoli Russo M. 1998, *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», pp. 481-487.

Burckhardt J. 1968, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, p.132.

Burgess G.S. 1995, *The Old French Narrative Lay: An Analytical Bibliography*, Cambridge, Brewer.

Caccia N. 1907, *Luciano nel quattrocento in Italia: le rappresentazioni e le figurazioni*, Firenze, Tipografia galileiana.

Canova A., Ruoizzi G. 2012, *Boiardo a Scandiano: dieci anni di studi*, atti del convegno di Scandiano, (21 maggio 2011), Novara, Interlinea.

Cappelli A. 1889, *La Biblioteca estense nella prima metà del secolo XV*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XIV, Torino, Loescher.

Casini Ropa E., Bortoletti F. 2007, *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Edizioni Ephemera.

Cavicchi C. 2007, *La musica nello studiolo di Leonello d'Este*, in Guidobaldi N., a cura di, *Prospettive di iconografia musicale*, Milano, Mimesis, pp. 129-152.

Cavicchi F. 1909, *Rappresentazioni bolognesi nel 1475*, in «Atti e Memorie della R. Dep. Di Storia patria per la Romagna», s. III, 27, pp. 71-85.

Charles R.H. 2007, *The Greek versions of the Testaments of the twelve patriarchs*, Eugene, Wips & Stock.

Cherchi P. 1993, *Mario Equicola*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLIII, Roma, Treccani, pp. 34-40.

Ciavolella M. 2014, *The Tale of Masetto da Lamporecchio (III. 1)*, in Ciabattoni F., Forni P.M., a cura di, *The Decameron Third Day in Perspective*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 9-21.

Ciceroni C. 1993, *Un volgarizzamento ferrarese di Plauto: la Cassina di Girolamo Berardo*, in «Res Publica Litterarum»16 (*In Memory of Sesto Prete [Part II]*), pp. 159-174.

Cockram S.D.P. 2016, *Isabella d'Este and Francesco Gonzaga: Power sharing at the Italian Renaissance Court*, Londra, Routledge, pp. 208-209.

Coppo A. M., 1968, *Spettacoli alla corte di Ercole I*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Serie terza: Storia del teatro*, Milano, Società editrice vita e pensiero, Vol. I, pp. 30-59.

Cruciani F., 1982, *Gli attori e l'attore a Ferrara: premessa per un catalogo*, in Papagno G., Quondam A., a cura di, *La corte e lo spazio: Ferrara estense. Atti del Congresso tenuto a Ferrara nel 1980*, Roma, Bulzoni, vol. II, p.451-466.

Cruciani F. 1982, *Gli attori e l'attore a Ferrara: premessa per un catalogo*, in Papagno G., Quondam A., a cura di, *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma, Bulzoni, pp. 451-466.

Cruciani F. 1992, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza.

Cruciani F., Falletti C., Ruffini F. 1994, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, in «Teatro e Storia» 16, pp. 131-217.

Cruciani F., Taviani F. 1988, *L'indice fiorentino*, in Guarino R., *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, pp. 131-177.

Curti E. 2009, *Per vostra utilidade e per diletto: la Comedia di Iacob e Ioseph di Pandolfo Collenuccio fra teatro di corte e sacra rappresentazione*, in «Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena: atti del convegno, Scandiano, 15-16 maggio 2009», pp.129-144.

D'Amico S. 1954-1975, *Enciclopedia dello spettacolo*, IX voll., Roma, UNEDI.

D'Ancona A., 1872, *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Firenze, Le Monnier, vol.I, pp.61-96.

D'Ancona A. 1877, vol. I-II, *Origini del teatro in Italia, studi sulle sacre rappresentazioni del contado toscano*, Firenze, Le Monnier.

D'Ancona A. 1891, *Origini del teatro italiano*, vol. I-II, Torino, Loechert.

De Sanctis F. 1870, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.

Degl'Innocenti L., Rospocher M. 2019, *Urban voices: the hybrid figure of the street singer in Renaissance Italy*, in «Renaissance Studies», vol. XXXIII, n. 1, pp. 17-41.

Eisner M. 2014, *The Tale of Ferondo's Purgatory (III.8)*, in Ciabattoni F., Forni P.M., a cura di, *The Decameron Third Day in Perspective*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 150-169.

Eorsi A. 1975, *Lo studiolo di Lionello d'Este e il programma di Guarino da Verona*, in «Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae / Magyar Tudományos Akadémia» (Budapest), n. 21, pp. 15-52.

Falletti C. 1988, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, in Guarino R., a cura di, *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il mulino.

Falzone P. 2004, *Filippo Lapaccini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, vol. LXIII, pp. 693-696.

Fantuzzi G. 1782, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, vol. II, pp. 27-31.

Farinella V. 2011, *Ercole estense, tra Quattro e Cinquecento*, in Bona Castellotti M., Giuliano A., a cura di, *Ercole il fondatore dall'antichità al Rinascimento*, Milano, Electa, pp. 96-107.

Felici C. 2007, *Indicazioni sceniche nel testo: una ricerca sulla commedia plautina*, Tesi di laurea in Lettere Classiche, Università degli studi di Siena.

Felici C. 2012, *Proporre il dialogo pragmatico sulla scena: un'indagine pragmatica della commedia di Plauto e Terenzio*, Tesi di dottorato in Antropologia, Storia e Teoria della cultura, Istituto di Scienze Umane di Firenze.

Ferrone S. 1983, *Dalle parti "scannate" al testo scritto. La commedia dell'arte all'inizio del secolo XVII*, in «Paragone. Letteratura» 398, pp. 38-68.

Ferrone S. 1988, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il castello di Elsinore» I/3, pp. 37-44.

Ferrone S. 1992, *La drammaturgia "consuntiva"*, in Jacobelli J., a cura di, *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, Roma, Laterza.

Ferrone S. 1993, *Introduzione* a Burattelli C., Landolfi D., Zinanni A., Ferrone S., a cura di, *Comici dell'arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, Firenze, Le Lettere, pp. 9-51.

- Folin M. 2000, *Le cronache a Ferrara e negli Stati estensi (secoli XIV-XVI)*, in Prosperi A., a cura di, *Storia di Ferrara*, VI, *Il Rinascimento, Situazioni e personaggi*, Ferrara, Corbo, pp. 459-492.
- Foucault M. 1971, *L'Archeologia del Sapere*, Milano, Rizzoli.
- Franceschini A. 1993-1997, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale*, III voll., Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara Spa.
- Fumagalli E. 1988, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'Asino d'Oro: contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'umanesimo*, Padova, Antenore.
- Garbini P. 1990, *Rossi, Vittorio*, in *Letteratura italiana. Gli Autori*, vol. II, Torino, Einaudi, p. 1540.
- Garai L., Torno A. 2016, *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci: quattro ipotesi per la costruzione di una macchina teatrale per Ludovico il Moro*, Milano, La Vita Felice.
- Garin E. 1952, *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano, Ricciardi.
- Garin E. 1958, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Firenze, Coedizioni Giuntine Sansoni.
- Garin E. 1967, *L'educazione umanistica in Italia*, Bari, Laterza.
- Giordano P. 1989, *La deissi personale nella comunicazione drammatica: analisi del Miles gloriosus di Plauto*, in «L&S» 24, pp. 409-433.
- Godart L. 2015, *Il principe dei sogni: Giuseppe negli arazzi medicei di Pontormo e Bronzino*, Milano, Skira.

Gonzalez Vazquez C. 2003, *The lexical expression of stage movement in Latin theatre*, in «IF» 108, pp. 248-257.

Grayson C. 1983, *La letteratura e la corte sforzesca alla fine del Quattrocento*, in «Milano nell'età di Ludovico il Moro: atti del Convegno internazionale, 28 febbraio-4 marzo 1983», pp. 651-660.

Guarino R. 1987, *Cherea, o le commedie nella città*, in «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», n.s. 5-6, pp. 29-52.

Guarino R. 1988, *Teatro e culture della rappresentazione: lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il Mulino.

Guarino R. 1995, *Teatro e Mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, Il Mulino.

Guarino R. 2005, *Il teatro nella storia: gli spazi, le culture, la memoria*, Roma, Laterza.

Guarino R. 2015, *Il fossile e il cristallo*, in Crisafulli F., *Il teatro dei luoghi: lo spettacolo generato dalla realtà*, Dublin, Artdigiland.

Guastella G. 2007, *Menaechmi e Menechini: Plauto ritorna sulla scena*, in Raffaelli R., Tontini A., a cura di, *Lecturae Plautinae Sarsinates. X. Menaechmi*, Urbino, Quattroventi, pp. 69-150.

Guastella G. 2013, *Tradurre per la scena: Plauto in volgare a Ferrara (1486-1487)*, in G. Marconi, a cura di, *Riscritture. La traduzione nelle arti e nelle lettere*, Milano, Mondadori, pp. 36-63.

Guastella G. 2015, *Ornatu prologi: Terence's Prologues on the Stage/on the Page*, in Andrew J. Turner, Giulia Torello-Hill, a cura di, *Terence between Late Antiquity and the Age of Printing*, Leiden-Boston, Brill, pp.200-218.

Guastella G. 2018, *Plauto e Terenzio in volgare (1486-1530)*, in Figorilli M.C., Vianello D., *La commedia italiana. Tradizione e Storia*, Bari, Edizioni di pagina.

Guastella G. 2019, «*Di malizia il cucco*»: *il parassita dai primi volgarizzamenti plautini alla Mandragola*, in Bandini G., Pentericci C., *Personaggi in scena: il parasitus*, Roma, Carocci, pp. 33-54.

Gundersheimer W. L. 1973, *Ferrara. The Style of a Renaissance Dispotism*, Princeton, Princeton University Press.

Haye T. 2017, *Die Herculeia des Giovanni Mario Filelfo (1426-1480)*, in *Anfänge und Enden: narrative Potentiale des antiken und nachantiken Epos*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter. pp. 346-355.

Holmes O. 2013, *Trial by "Beffa": Retributive Justice and In-group Formation in Day Eight*, in «*Annali d'Italianistica*», Vol. 31, *Boccaccio's "Decameron": Rewriting the Christian Middle Ages*, pp. 354-379.

Innocenti C., Bacci G. 2013, *Gli arazzi con storie di Giuseppe Ebreo per Cosimo I. De' Medici: il restauro*, Firenze, Polistampa.

Jacquot J. 1956-1960, *Les Fêtes de la Renaissance*, 3 voll., Parigi, Éditions du C.N.R.S.

Jacquot J. 1964, *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Parigi, Éditions du C.N.R.S.

Jossa S. 2008, *Gli eroi e i mostri. Mito e storia nell'Ercole di G. B. Giraldi Cinzio*, in Cherchi P., Rinaldi M., Tempera M., a cura di, *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, Firenze, Olschki.

Lipani D.G. 2014, «*Iocosi intermedii*». *Lo spettacolo estense tra idea dell'antico e celebrazione del presente (1486-1487)*, in «*Dionysus ex Machina*» 5, pp. 192-214.

Lipani D.G. 2017, *Devota Magnificenza. Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1428-1505)*, Roma, Bulzoni.

Lochert V. 2009, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Ginevra, Droz.

Lockwood L. 2009, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Italian Renaissance*, Oxford, Oxford University Press.

Lopez G. 2008, *Festa di nozze per Ludovico il Moro: fasti nuziali e intrighi di potere alla corte degli Sforza, tra Milano, Vigevano e Ferrara*, Milano, Mursia

Luzio A., Renier R. 1893, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, Torino-Roma, Roux & C.

Luzio A., Renier R. 1898, *Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, University of Michigan, L. Roux e c., pp. 115-116.

Luzio A., Renier R. 2005, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella D'Este Gonzaga*, a cura di Albonico S., Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard.

MacCary W.T., Willcock M.M. 1976, a cura di, *Plautus: Casina*, Cambridge, Cambridge University Press.

Macioce S. 1983, *La "Borsiade" di Tito Vespasiano Strozzi e la "Sala dei Mesi" di Palazzo Schifanoia*, in «Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte – Università degli Studi di Roma La Sapienza», ns. 2, Roma, Bulzoni, pp. 3-13.

Maffei S. 1723, *Teatro italiano*, Verona, Vallarsi.

Mamone S. 2003, *Dèi, semidei, uomini: lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni.

Matarrese T. 1993, *Il «materno eloquio» del ferrarese Pier Andrea de' Bassi*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Programma, pp. 793-812.

Mattioli E. 1990, *Luciano e l'umanesimo*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici.

Mazzacurati G. 1966, *Berardo Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VIII, Roma, Treccani, pp. 761-762.

Mazzoleni M. 2016, *La Mustellaria di Girolamo Berardo: un volgarizzamento ferrarese tra tradizione e innovazione*, in Pittaluga S., Viti P., a cura di, *Comico e tragico nel teatro umanistico*, Università degli studi di Genova, Ledizioni, pp. 227-238.

Mazzoni S. 2003, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*, in «Culture teatrali» 7/8 (2002/2003), pp. 221-253.

Mazzoni S. 2014, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, in «Drammaturgia» n. XI, pp. 9-137.

Melfi E. 1982, *Colenuccio Pandolfo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXVII, Roma, Treccani, pp. 1-7.

Minicozzi N.E.F. 1990, *Sources of Comedy in Boccaccio's "Decameron": The Tale of Frate Cipolla*, in «Pacific Coast Philology», Vol. XXV, No. 1/2, pp. 106-115.

Monaco G. 1967, *I testi teatrali antichi come copioni*, in «Dioniso» 46, pp. 147-151.

Montagnani C. 2017, *L'egloga rappresentativa nel Quattrocento: un'ipotesi storiografica?*, in «Italique» XX, pp. 33-45.

Morris R. 1874-1893, *Cursor mundi: the cursur o the world: a Northumbrian poem of the XIVth century in four versions*, London, Trübner.

Morselli R., Piccinelli R. 2013, *Breve ragguaglio delle sculture in zucchero in epoca moderna. Ovvero saccarum triumphans alla corte di Carlo II Gonzaga di Nevers*, in Merlotti A., a cura di, *Le tavole di corte tra Cinquecento e Settecento*, pp. 217-250.

Muir E. 1981, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press.

Muratori L.A. 1706, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Solani.

Napier A.S. 1916, *Iacob and Iosep; a middle English poem of the thirteenth century*, Oxford, Clarendon Press.

Newbiggin N. 1983, *Nuovo corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine edite e inedite, tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, pp. 225-249.

Newbiggin N. 1996, *Rubrics and didascalie in fifteenth-century dramatic texts: some observations on the evolution of the stage directions*, in «Parergon», vol. XIII, No. 2, pp. 93-107.

Padoan G., *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Vicenza, Neri Pozza.

Palfrey S., Stern T. 2007, *Shakespeare in Parts*, Oxford, Oxford University Press.

Paoli M. 2005, *Ad Ercole Musagete. Il sistema delle dediche nell'editoria italiana di antico regime*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Pardi G. 1904, *Il teatro classico a Ferrara*, Ferrara, Zuffi.

Petrucci F. 1973, *Ugo Caleffini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. XVI, pp. 647-650.

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

Pieri M. 2006, *La tragedia in Italia*, in Guastella G., a cura di, *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Roma, Carocci.

Pieri M. 2012, *Raccontare e rappresentare: Boiardo e il palcoscenico di Ercole*, in Canova A. e Ruoizzi G., a cura di, *Boiardo a Scandiano. Dieci anni di studi*, Novara, Interlinea, pp. 57-78.

Pieri M. 2013, *Il made in Italy sul teatro rinascimentale: Una nuova frontiera culturali*, in «I Tatti: Studies in Italian Renaissance», vol. XVI (1/2), pp. 27-36.

Pirrotta N. 1969, *Li due orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, pp. 5-333

Pistilli G. 2003, *Guarini Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LX, Roma, Treccani, pp. 357-369.

Pittaluga S. 2002, *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e umanesimo*, Napoli, Liguori, pp. 155-175.

Porro G. 1882, *Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza. (Documenti copiati dagli originali esistenti nell'Archivio di Stato di Milano)*, in «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», vol. IX, fasc. 3, pp. 483-534.

Povoledo E. 1969, *La "città ferrarese"*, in Pirrotta N., *Li due orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, pp. 357-471.

Povoledo E. 1974, *La sala teatrale a Ferrara: da Pellegrino Prisciani a Ludovico Ariosto*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio» XVI, pp. 105-138

Questa C. 1983, a cura di, *La casa del fantasma*, Milano, Rizzoli, pp. 61-78.

Questa C. 1968, *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo: la "recensio" di Poggio Bracciolini*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Questa C. 1985, *Plauto diviso in atti prima di G.B. Pio*, in *Parerga Plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino, Quattroventi, pp. 243-269.

Questa C. 1988, a cura di, *Casina*, Milano, Rizzoli, pp. 61-111.

Questa C. 2001, a cura di, *Casina*, Urbino, Quattroventi.

Raffaelli R. 2009, *Esercizi plautini*, Urbino, Quattroventi, pp. 13-125.

Rasi D. 1991, *L'«Ercole» "cortese" di G.B. G. Cinzio*, in Da Rif B.M., Griggio C., a cura di, *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, I, Firenze, Olschki, pp. 223-45.

Ratti N. 1794, *Della famiglia Sforza*, Roma, Il Salomoni.

Riccò L. 2008, «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni.

Riccò L. 1996, *Testo per la scena – Testo per la stampa: Problemi di edizione*, in «Giornale storico della letteratura», vol. CLXXIII, n. 562, pp. 210-266.

Rochon A. 1972, *Formes et Significations de la 'beffa' dans la Littérature Italienne de la Renaissance*, Parigi, Université de la Sorbonne nouvelle, pp. 7-47.

Rossi A. 1964, *Un inedito del Petrarca: il Terenzio*, in «Paragone», XV, pp. 3-23.

Rossi U. 1889, *Commedie classiche in Gazzuolo nel 1501-1507*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» XIII, , pp. 305-315.

Rossi V. 1933, *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi.

Rubbi A. 1785, *Teatro antico, tragico, comico, pastorale, drammatico*, Venezia, Zatta.

Ruffini F. 1974, *Semiotica del teatro: ricognizione degli studi*, in «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», n. 9, pp. 34-81.

Ruffini F. 1985, *Testo/Scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore*, in «Versus – Quaderni di Studi Semiotici», n. 41, pp. 21-40.

Sabbadini R. 1890, *Biografia documentata di Giovanni Aurispa*, Noto, F. Zammit.

Sabbadini R. 1885, *Guarino Veronese e il suo epistolario edito e inedito. Indice alfabetico delle lettere e biografia tratta da esse, del prof. Remigio Sabbadini*, Salerno, Tipografia nazionale.

Sabbadini R. 1886, *Guarino Veronese e gli archetipi di Celso e Plauto con una appendice sull' Aurispa*, Livorno, R. Giusti.

Sabbadini R. 1905-1914, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni.

Sabbadini R. 1934, *Tito Livio Frulovisio, umanista del sec. XV*, Torino, Chiantore.

Sanesi I. 1911, *La commedia*, Milano, Vallardi.

Santoro 1906, *Della vita e delle opere di Mario Equicola*, Chieti, Nicola Jecco.

Schweien R. 1978, *Guarino Veronese: Philosophie und humanistische Pädagogik*, München, Fink.

Severi L. 2009, *Sitibondo nel stampar de' libri: Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Manziana, Vecchiarelli. *da Vinci: quattro ipotesi per la costruzione di una macchina teatrale per Ludovico il Moro*, in «Archivio Storico Lombardo: Giornale della Società Storica Lombarda», Serie IV, vol. I, pp. 75-89.

Stern T. 2009, *Documents of performance in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press.

Tiraboschi G. 1776, *Storia della letteratura italiana*, vol. VI, Modena, Società Tipografica.

Tissoni Benvenuti A. 1970, *La fortuna teatrale dell'Orfeo del Poliziano e il teatro settentrionale del Quattrocento*, in «Culture regionali e letteratura nazionale. Atti del VII congresso (Bari 31 marzo – 4 aprile 1970)», Bari, Adriatica Editrice, pp. 397-416.

Tissoni Benvenuti A. 1978, *La Comediola Michaelida di Ziliolo Zilioli e il Lamento di Giovanni Peregrino da Ferrara*, in «Romanistisches Jahrbuch», vol. XXIX, pp. 58-76.

Tissoni Benvenuti A. 1983b, *Il teatro volgare della Milano sforzesca*, in «Milano nell'età di Ludovico il Moro: atti del Convegno internazionale, 28 febbraio-4 marzo 1983», pp. 333-351.

Tissoni Benvenuti A. 1993, *Il mito di Ercole. Aspetti della ricezione dell'antico alla corte estense nel primo Quattrocento*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Programma, pp. 773-792.

Tissoni Benvenuti A., Sacchi M.P. 1983, a cura di, *Teatro del Quattrocento: le corti padane*, Torino, UTET.

Todorović J. 2014, *The Tale of Fra Puccio (III.4)*, in Ciabattini F., Forni P.M., a cura di, *The Decameron Third Day in Perspective*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 68-89

Toffanin G. 1936, *Il teatro del Rinascimento*, in D'Amico S., a cura di, *Storia del teatro italiano*, Milano, Bompiani.

Toniolo F. 2016, *Il Rinascimento a Ferrara: Ercole tra mito e presente*, in Bonetto J. [et al.], a cura di, *I mille volti del passato*, Roma, Quasar, pp. 311-322.

Trexler R. 1980, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press.

Tuohy T. 1996, *Herculean Ferrara: Ercole d'Este (1471-1505) and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge, Cambridge University Press.

Uberti M.L. 1985, a cura di, *I Menechini di Plauto: Volgarizzamenti rinascimentali*, Ravenna, Longo.

Vaccari D. 2006, *I Papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e Studio*, Firenze, Alinea.

Varakis-Martin A. 2008, *'Body and Mask' in Performances of Classical Drama on the Modern Stage*, in Hardwick L. e Stray C., a cura di, *The Blackwell Companion to Classical Reception*, Oxford, Blackwell.

Varese C. 1957, *Pandolfo Collenuccio umanista*, Pesaro, Ente Olivieri.

Vecchi Calore M. 1980, *Rappresentazioni Sacre a Ferrara ai tempi di Ercole I*, in «Atti e Memorie della Deputazione provinciale Ferrarese di Storia patria» XXVII, pp. 181-182.

Ventrone P. 1992, *Le temps revient/ 'L tempo si rinnova: feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Milano, Silvana Ed.

Ventrone P. 1993, *Gli araldi della commedia: teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini.

Ventrone P. 2008, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, Milano, EDUCatt.

Ventrone P. 2016, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere.

Vescovo P. 2014, «*Sermo de capris*». *Comedia, egloga, genus activum*, in «Lettere Italiane» LXVI, pp. 107-134.

Vianello D. 2011, *Luoghi e protagonisti del teatro nella Venezia di Marin Sanudo*, in «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», n. 1-2, pp. 59-80

Villoresi M. 1994, *Da Guarino a Boiardo: la cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Roma, Bulzoni.

Warburg A. 1922, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, Roma, Maglione & Strini.

Warburg A. 2011, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, in Müller S., a cura di, Pisa, Edizioni della Normale.

Weaver E. 2002, *Antonia Pulci e la sacra rappresentazione al femminile*, in Bruni F., a cura di, *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Venezia, Marsilio, pp. 3-19.

Weiss R. 1973, *Guarino Veronese*, in Branca V., a cura di, *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, pp. 459b-460b.

Williams R. 2004, *The digital matrix: Greek Masks in 3D*, in DigiCULT info vol.9, <http://www.digicult.info/downloads/digicult_info_9.pdf>

Zambotti B. 1867, *Lucrezia Borgia in Ferrara: sposa a Don Alfonso d'Este. Memoria storiche estratte dalla cronaca ferrarese di Bernadino Zambotto, dov'è inserita la relazione di Nicolò Cagnolo da Parma. Con annotazioni*, Ferrara, Domenico Taddei.

Zorzi L. 1977, *Il teatro e la città: saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, pp. 5-59.

Zucchi E. 2019, *Girolamo Tiraboschi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XCV, Roma, Treccani, pp. 718-723.

Fonti letterarie e cronachistiche

Alberti L.B. 1966, *De re aedificatoria*, in Orlandi G., Portoghesi P., a cura di, *L'Architettura*, Milano, Il Polifilo.

Antigini, *Cronaca di Ferrara (1456-1513)*, Ferrara, BCA, Ms. Cl. I, 757.

Asinaria 1528, *Comedia ridiculosa de Plauto intitulata Asinaria tradutta de latino in vulgare in terza rima e representata nel monasterio di Santo Stephano in Venetia con gran diligentia rivista novamente stampata*, Venezia, Girolamo Pentio da Lecco.

Bassi P.A. 1475, *Le fatiche di Hercule*, Ferrara, Augustinus Carnerius.

Berardo G. 1530b, *Mustellaria: comedia di Plauto intitulata la Mustellaria da latino al volgare tradotta per Geronimo Berardo nobile Ferrarese, et con ogni diligentia corretta e nuovamentee stampata*, Venezia, Nicolò Aristotile detto Zoppino.

Berardo G., 1530, *Cassina: comedia di Plauto tradotta di latino in volgare, per Girolamo Berardo Ferrarese, intitolata la Cassina, nuovamente stampata*, Venezia, Nicolò Aristotile detto Zoppino.

Boiardo M. M. 2009, *Timone, Orphei Tragoedia*, in Acocella M.A., Tissoni Benvenuti A. 2009, *Opere di Matteo Maria Boiardo. II*, Timone, Orphei tragoedia, Novara, Interlinea.

Caleffini U. 2006, *Croniche 1471-1494*, in Cazzola F., a cura di, Ferrara, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria.

Christenson D.M. 2000, *Plautus: Amphitruo*, Cambridge, Cambridge University Press.

M. A. Coccio Sabellico, *Opera omnia, [...] repurgata & castigata: cum supplemento Rapsodiae historiarum ab orbe condito, ad haec usque tempora, pulcherrimo ac diligentissimo, in tomos quattuor digesta: [...]* Basilea, Johann Herwagen 1560, t. quart., coll. 458-61

Collenuccio P. 1526, *Lo specchio di Esopo*, Roma, Ludovico Vicentino.

Collenuccio P. 1530, *Comedia di Plauto intitolata l'Amphitriona, tradotta dal latino al volgare per Pandolfo Colonutio, et con ogni diligentia corretta, et nuovamente stampata*, Venezia, Nicolò Aristotile detto Zoppino.

Collenuccio P. 1564, *Ioseph, comedia di M. Pandolfo Collenucci, cavaliere, et dottor pesarese, tratta del Testamento vecchio et spiegata da lui in terza rima, ad instantia d'Hercole primo Duca di Ferrara, Nuovamente ristampata, & con molta diligentia corretta*, Venezia.

Collenuccio P. 1864, *Anfitrione, commedia di Plauto voltata in terza rima da Pandolfo Collenuccio. Aggiuntovi il dialogo dello stesso tra la berretta e la testa*,

premesse il Discorso di Giulio Perticari intorno alla vita ed alle opere dell'autore, Milano, G. Daelli e C. Editori.

Collenuccio P. 1929, in Saviotti A., a cura di, *Operette morali, poesie latine e volgari*, Bari, Laterza.

Collenuccio P. 1998, *Apologhi in volgare*, in Masi G., a cura di, Roma, Salerno.

Crespi C. 2013, *La Commedia di Ippolito e Leonora*, in «Carte Romanze», vol. I, pp. 29-92.

Decembrio A. 2002, *De Politia Litteraria*, in Witten N., a cura di, *Angelo Camillo Decembrio: De Politia Litteraria*, München-Leipzig, Saur, 2002.

Del Carretto G. 1542, *L'istoria de Gioseppe, da fratelli venduto, da la Bibia di parola in parola, et in ottava rima tradotta per l'illustre s. Galeotto Del Carretto de li marchesi di Savona, data in luce del MDXLII*, Casale Monferrato, Gioan Antonio Guidone.

Dolce L. 1561, *La vita di Giuseppe, descritta in ottava rima*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari.

Ferrarini G. 2006, *Memoriale Estense 1476-1489*, in Griguolo P., a cura di, Rovigo, Minelliana.

Filone di Alessandria 1574, *De Josepho*, in Zino canonico di Verona P., *Ritratto del vero et perfetto gentil' huomo, espresso in greco da Filone Ebreo nella vita di Giuseppe patriarca: et fatto volgare da m. Pierfrancesco Zino canonico di Verona*, Venezia, Christofolo Zaneti.

Giraldi L. G. 1539, *Lilii Gregorii Gyraldi Ferrariensis Herculis Vita. Eiusdem de musis syntagma* [...], Basilea, Apud Mich. Isign., pp. a1-80r.

Guarini B. 2002, *De ordine docendi ac studenti*, in Piacente L., a cura di, *La didattica del greco e del latino: De ordine docendi ac studenti e altri scritti*, Bari, Edipuglia.

Heldris de Cornouaille 1972, *Roman de Silence*, in Thorpe L., a cura di, *Le roman de silence: a 13th-century arthurian verse-romance*, Cambridge, Heffer.

Honedio de Vitale, *Cronaca (1471-1486)*, in Azzalli E. 1998, *Honedio de Vitale: una cronaca cittadina (1471-1486)*, Tesi di Laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi di Ferrara, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1997-98.

Jami 2008, *Yusuf and Zulaikha*, in Abdurrahman H.N., Pendlebury D., a cura di, Octagon Press, London.

Leo F. 1895, *Plauti Comoediae - recensuit et emendavit Fridericus Leo*, vol. I-II, Berlino, Weidmannos

Menechini 1528, *Comedia di Plauto novamente tradotta, intitolata Menechini, molto piacevole et rediculosa*, Venezia, Girolamo Pentio da Lecco.

Merula G. 1472, *Plautinae viginti comoediae: linguae latinae deliciae, magna ex parte emendatae per Georgium Alexandrinum, de cuius eruditione et diligentia indicent legentes*, Venezia, Johannes de Colonia.

Prosperi B. 1992 in Micai I., *Bernardino Prosperi e il teatro a Ferrara nel Rinascimento*, Tesi di Laurea in DAMS, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1991-1992.

Pardi G. 1928, a cura di, *Diario Ferrarese dall'anno 1409 al 1502 di autori incerti*, in «*Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da L.A. Muratori*», vol. XXIV, parte VII, Bologna, Zanichelli.

Pisani U. 1982, *Repetitio Zanini coqui*, in Viti P., a cura di, *Due commedie umanistiche pavesi*, Padova, Antenore.

Pseudo-Equicola, *Annali della città di Ferrara*, Ferrara, BCF, Ms. 349 e 355.

Prisciani P. 1992, *Spectacula*, a cura di Aguzzi Barbagli D., Modena, Panini.

Prisciani P. 2015, *Spectacula*, a cura di Bastianello E., Rimini, Guaraldi.

Sabadino Degli Arienti G. 1972, *De triumphis religionis*, in Gundersheimer, a cura di, *Art and life at the court of Ercole I d'Este: the De triumphis religionis of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Ginevra, Librairie Droz.

Sabbadini R., a cura di, 1915-1919, *Epistolario di Guarino Veronese*, III voll., Venezia, Deputazione Veneta di storia patria.

Seragnoli D. 2003, *Il «Compianto sul Cristo morto» e la sacra rappresentazione ferrarese*, in Visser Travagli A. M. *Guido Mazzoni. Il Compianto sul Cristo morto nella chiesa del Gesù a Ferrara*, Firenze, Centro Di, pp. 23-48.

Strozzi T.V. 1513, *Aeolosticon (IV)*, in *Strozii poëtae pater et filius*, Venezia, Manuzio, pp. 128^r-131^v.

Strozzi T.V. 1977, *Borsias*, in Ludwig W., *Die Borsias des Tito Strozzi: ein lateinisches Epos der Renaissance*, München, Fink.

Tissoni Benvenuti A. 1986, *L'Orfeo del Poliziano; con il testo critico dell'originale e le successive forme teatrali*, Padova, Antenore.

Tissoni Benvenuti A. 2000, *L'Orfeo del Poliziano*, Padova, Antenore.

Tolkien J.R.R., Gordon E.V. 1929, *Sir Gawain and the Green Knight*, Oxford, Clarendon Press.

Uguccione da Pisa 2004, *Derivationes*, in Cecchini E., Arbizzoni G., Lanciotti S., Nonni G., Sassi M.G., Tontini A., pp. 16-18.

Ullman B. L. 1951, *Colucii Salutati de Laboribus Herculis*, vol.I-II, Parigi, Librairie Droz (Thesaurus Mundi).

Zerbinati P. 1988, *Croniche di Ferrara quali comenzano dell'anno 1500 sino al 1527*, Ferrara, Deputazione ferrarese di storia patria.

Zilioli Z., *Comediola Michaelida*, in Ludwig W., a cura di, *Zilioli Ferrariensis Comediola Michaelida*, München, Fink.

Fonti archivistiche

Archivio di Stato di Mantova, F II 9, b. 2992.

Archivio di Stato di Mantova, Gonzaga, segnatura E.XXXI.3, b. 1239.

Archivio di Stato di Mantova, Gonzaga, b. 2993

Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Ducale Estero, Carte degli Ambasciatori Ducali, b. 6.

Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Ducale Estense, *Minutario Cronologico*, b. 3, Fascicolo 1491.

Indice dei nomi

- Abramov-Van Rijk, Elena: 122
Accolti, Bernardo: 37
Acocella, Maria Antonietta: 28; 68;
70; 74
Aguzzi Barbagli, Danilo: 63; 70
Albergati, Ercole (Zafarano): 280
Alberti, Leon Battista: 63; 68; 72
Albonico, Simone: 21; 35
Antigini, Giuliano: 33; 32
Apollonio, Mario: 22; 23; 29
Aragona, Eleonora: 13; 77; 78; 82;
83; 84; 90
Aragona, Isabella: 78; 80; 84
Arbizioni Guido: 8
Ariosto, Ludovico: 26; 38; 117; 168;
175
Aristotele: 57
Arnaldi, Francesco: 95;
Asburgo, Massimiliano: 112
Augustinus (monaco): 58
Aygon, Jean-Pierre: 55
Azzalli, Elisabetta: 31
Bacchelli, Franco: 58
Bacci, Gianna: 149
Bachtin, Michail Michajlovič: 55;
177
Balboni, Dante: 58
Bandello, Matteo: 280
Bastianello, Elisa: 70
Beccadelli, Antonio (Panormita): 60
Beccadelli, Tommaso: 41; 43
Bellincioni, Bernardo: 44; 81; 84
Bembo, Pietro: 284
Bendidio, Timoteo: 280
Bentivoglio, Annibale: 80; 81; 82;
112
Bentivoglio, Ercole: 112
Berardo, Girolamo: 15; 16; 37; 75;
109; 129; 135; 159; 170; 171; 172;
173; 174; 175; 176; 177; 178; 179;
180; 181; 182; 183; 184; 185; 186;
187; 188; 189; 190; 191; 192; 193;
194; 195; 197; 198; 199; 200; 201;
202; 203; 204; 205; 206; 207; 208;
210; 212; 213; 214; 215; 216; 217;
218; 219; 221; 222; 223; 224; 225;
226; 227; 228; 229; 232; 233; 234;
235; 237; 238; 239; 240; 241; 242;
243; 244; 245; 246; 247; 248; 249;
250; 251; 252; 254; 255; 256; 257;
258; 259; 260; 261; 262; 263; 264;
265; 266; 267; 268; 269; 270; 271;
272; 273; 274; 275; 276; 279; 282;
286; 288; 290; 292; 293; 295; 296;
297; 299; 303; 304
Bertana, Emilio: 22
Bertoni, Giulio: 21; 145
Bianchini, Giovanni (Trullo): 159
Biggi, Maria Ida: 26
Billanovich, Giuseppe: 58

Bindoni, Francesco e Gasparo: 168
 Bloch, Marc Léopold Benjamin: 35
 Boccaccio, Giovanni: 75; 127; 184;
 193; 236
 Boiardo, Matteo Maria: 28; 47; 70;
 71; 73; 74; 115; 175; 281; 307
 Borgia, Cesare: 113
 Borgia, Lucrezia: 36; 75; 82; 170;
 175; 240; 282; 296
 Borgia, Rodrigo (Alessandro VI):
 112; 114
 Bortoletti, Francesca: 45; 168; 271
 Bosisio, Matteo: 18; 177; 280
 Bracciolini, Poggio: 68
 Braun, Ludwig: 27; 108; 114; 115;
 117; 136
 Bregoli Russo, Magda: 29; 175; 177
 Bronzino, Angelo: 150; 151; 152
 Burckhardt, Jacob: 24; 109; 110
 Burgess, Glyn Sheridan: 144
 Caccia, Natale: 68; 73
 Cagnolo da Parma, Nicolò: 282
 Calco, Tristano: 78; 80; 81
 Caleffini, Ugo: 6; 7; 8; 11; 31; 33; 93;
 94; 96; 100; 114; 120;
 Canova, Andrea: 28;
 Capilupi, Benedetto: 170; 171; 174;
 175; 223; 240;
 Cappelli, Antonio: 73;
 Carbone, Ludovico: 57; 58; 60
 Casali, Giovanni Battista: 37
 Casini Ropa, Eugenia: 27
 Castello Francesco: 116; 278
 Cavicchi, Camilla: 64
 Cavicchi, Filippo: 41; 43;
 Cazzola, Franco: 31
 Ceresari, Paride: 281; 282
 Cesare, Caio Giulio: 57; 114
 Charles, Robert Henry: 145
 Cherchi, Paolo: 34
 Christenson, David M.: 108
 Cicerone, Marco Tullio: 57; 58
 Ciceroni, Chiara: 171; 221; 224
 Coccio Sabellico, Marco Antonio: 8;
 10
 Cockram, Sarah D. P.: 170; 171
 Collenuccio, Pandolfo: 14; 15; 16; 19;
 37; 40; 49; 51; 52; 57; 65; 66; 67; 68;
 69; 70; 71; 72; 74; 93; 97; 100; 101,
 103; 108; 109; 110; 111; 112; 113;
 114; 115; 116; 117; 118; 119; 120;
 121; 122; 123; 124; 125; 126; 127;
 128; 129; 130; 131; 132; 134; 135;
 136; 139; 140; 142; 143; 144; 145;
 146; 148; 149; 150; 152; 154; 155;
 156; 157; 158; 159; 160; 161; 162;
 163; 164; 166; 167; 168; 169; 176;
 229; 230; 231; 285; 296; 304
 Coppo, Anna Maria: 25; 176
 Correggio, Niccolò: 19; 28; 74, 80,
 81; 115; 175; 280
 Costanzo, Giovanni: 111
 Costola, Sergio: 154
 Crespi, Chiara: 28; 74

Cruciani, Fabrizio: 7; 22; 23; 25; 26;
 29; 30; 63; 118; 156; 177
 Curti, Elisa: 142; 154; 156; 157; 159;
 160; 168; 176
 D'Amico, Silvio: 23
 D'Ancona, Alessandro: 20; 29; 145;
 159; 161; 164; 165; 166; 176; 224;
 279; 282
 D'Este, Borso: 33; 84; 85; 87; 97; 145
 D'Ipbona, Agostino: 58
 Da Coldellanoce, Matteo: 110
 Da Pisa, Uguccione: 72
 da Prato, Giovanni: 58; 59; 69
 Da Spilimbergo, Giovanni: 60
 Da Vinci, Leonardo: 81; 84
 De Ferraris, Antonio (Galateo): 68
 De Paris, Domenico: 159
 De Vitale, Hondedio: 33
 De' Bassi, Piero Andrea: 102
 De' Libri, Bartolomeo: 145
 De' Nobili, Francesco (Cherea): 36;
 37; 167; 168; 175; 284; 285; 295; 296
 De' Rossi, Nicolò d'Aristotele
 (Zoppino): 36; 37; 38; 108; 168; 171;
 274; 283
 De' Tolomei, Stella: 87
 Decembrio, Angelo: 58; 59; 61, 62
 Degl'Innocenti, Luca: 37
 Degli Arienti, Giovanni Sabadino:
 11; 36; 97; 99; 106; 148
 Dei Bonomelli, Francesco: 118
 Dei Contrari, Uguccione: 32
 Dei Costabili, Beatrice: 111
 Del Brutura, Geronimo: 118
 Del Carretto, Galeotto: 50; 52; 54
 Del Cossa, Francesco: 87; 89
 Della Mirandola, Galeotto: 80
 Della Rovere, Francesco (Sisto IV):
 111
 Della Viola, Gian Pietro: 40
 Delle Carte, Bonvicino: 145
 Di Alessandria, Filone: 145; 146;
 149;
 Di Cesarea, Prisciano: 57
 Di Cornovaglia, Heldris: 144
 Di Filippo Bidello, Vespasiano: 145
 Di Giovanni, Domenico (Burchiello):
 246
 Di Savoia, Bona: 76; 79
 Di Siviglia, Isidoro: 72
 Di Toledo, Eleonora: 151; 152
 Di Verona, Francesco: 90
 Difilo: 177
 Dolce, Lodovico: 144
 Donato, Elio: 206
 Da Bibbiena, Bernardo: 37; 168
 Eorsi, Anna K.: 58
 Equicola d'Alveto, Mario: 31; 34; 85
 Esopo: 65; 66; 67; 68; 69; 70
 Este, Alfonso: 15; 33; 36; 75; 76; 77;
 78; 79; 81; 82; 83; 90; 93; 95; 108;
 120; 170; 175; 282; 296
 Este, Beatrice: 76; 77; 78; 79

Este, Ercole I: 6; 7; 10; 11; 12; 13; 14;
 15; 18; 19; 21; 22; 26; 30; 33; 34; 36;
 37; 38; 39; 40; 50; 67; 68; 69; 70; 71;
 74; 76; 77; 80; 82; 83; 84; 85; 90; 92;
 93; 95; 97; 100; 101; 102; 103; 106;
 107; 111; 112; 113; 116; 118; 119;
 120; 121; 123; 124; 127; 129; 141;
 145; 148; 149; 150; 152; 154; 155;
 158 159; 160; 170; 174; 175; 176;
 195; 196; 278; 279; 282; 283; 295
 Este, Ippolito: 83
 Este, Isabella: 8; 21; 35; 45; 77; 78;
 113; 116; 117; 156; 157; 158; 170;
 171; 174; 175; 223; 224; 240; 278;
 279; 282; 283; 295;
 Este, Leonello: 58; 59; 60; 62; 63; 69;
 99
 Este, Niccolò III: 69; 73; 87; 103
 Este, Nicolò Maria: 32
 Este, Sigismondo: 77; 80; 82; 98; 148
 Faletti, Clelia: 7; 22; 25; 29; 30; 84;
 156; 177
 Falzone, Paolo: 280
 Fantuzzi, Giovanni: 41
 Farinella, Vincenzo: 102
 Felici, Chiara: 55; 202; 227
 Ferrarini, Girolamo Maria: 12; 13; 31;
 32; 33; 114; 116; 119; 120
 Ferrarini, Ugo: 12
 Ferrone, Siro: 23; 30; 35; 50
 Ficino, Marsilio: 111
 Filelfo, Giovanni Mario: 97; 103;
 104; 105; 106
 Flavio Giuseppe, Tito: 145
 Folin, Marco: 31 33; 34
 Foucault, Michel: 28
 Franceschini, Adriano: 28; 35; 36
 Frulovisi, Tito Livio: 58; 297
 Fumagalli, Edoardo: 74
 Garai, Luca: 81
 Garbini, Paolo: 21
 Garin, Eugenio: 57; 58; 60
 Gelli, Giambattista: 151
 Giambullari, Pier Francesco: 151
 Giordano, Paola: 55
 Giraldi, Cinzio: 106
 Giraldi, Gregorio Lilio: 107
 Godart, Louis: 149
 Gonzaga, Federico II: 114
 Gonzaga, Francesco (cardinale): 19
 Gonzaga, Francesco III: 19
 Gonzaga, Francesco: 8; 38; 40; 79;
 81; 82; 120; 121; 175; 279
 Gonzalez Vazquez, Carmen: 55
 Gordon, Eric Valentine: 144
 Grasso, Nicola: 37
 Grayson, Cecil: 29; 177
 Griguolo, Primo: 31
 Grosseteste, Robert: 145
 Gualdo, Rosa: 95
 Guarini, Battista: 8; 11; 12; 13; 14;
 19; 20; 23; 27; 37; 57; 58; 59; 60; 61;

62; 63; 64; 69; 73; 110; 118; 123; 168; 190; 195; 280; 284

Guastella, Gianni: 6; 27; 29; 31; 36; 38; 39; 40; 41; 43; 55; 71; 72; 118; 121; 122; 123; 129; 132; 157; 176; 178; 195; 209; 227; 229; 278; 283; 297

Guazzo, Marco: 37

Guidone, Giovanni Antonio: 50

Gundersheimer, Werner L.: 11; 97; 102; 149

Haye, Thomas: 103

Holmes, Olivia; 187

Jacquot, Jacques: 24

Jami: 144

Jossa, Stefano: 106

Karcher, Nicolas: 150; 151

Lapaccini, Filippo: 279; 280

Lefebvre Henri: 35

Leo, Friedrich: 108; 225; 265; 274; 287

Leoniceno, Nicolò: 74

Lipani, Domenico Giuseppe: 7; 19; 22; 26; 29; 31; 34; 36; 44; 58; 64; 101; 115; 142; 154; 155; 158; 160; 207; 228

Livio, Tito: 57; 58

Lochert, Veronique: 48; 54; 55

Lockwood, Lewis: 64

Lopez, Guido: 78; 81

Loschi, Niccolò: 63

Ludwig, Walther: 73; 87; 89; 97

Luzio, Alessandro: 21; 35; 45; 167; 168; 170; 195

MacCary, Thomas W.: 172; 209

Machiavelli, Niccolò: 37; 168; 179; 181

Macioce, Stefania: 89, 90

Macrobio, Ambrogio Teodosio: 61

Maffei, Scipione: 18

Mamone, Sara: 23; 24; 90; 116

Manilio, Marco: 84

Mantovano, Publio Filippo: 37

Marrasio, Giovanni: 63; 64

Marsigli, Fino: 90; 159; 278

Masi, Giorgio: 68

Matarrese, Tina: 103

Mattioli, Emilio: 68; 73

Mazzacurati, Giancarlo: 175

Mazzoleni, Martina: 224; 225; 265

Mazzoni, Stefano: 23; 24

Medici, Cosimo I: 149; 151; 152

Medici, Lorenzo: 84; 111; 112

Melfi, Eduardo: 100; 109; 176

Merula, Giorgio: 181; 189; 190; 238; 263; 265; 274;

Minicozzi, Nancy E. F.: 236

Monaco, Giusto: 55;

Montagnani, Cristina: 45

Monti Sabia, Liliana: 95

Morris, Richard: 143

Morselli, Raffaella: 94

Muir, Edward: 25

Muratori, Ludovico Antonio: 18; 34

Muzzarelli, Giuseppina: 31
 Napier, Arthur S.: 143
 Newbiggin, Nerida: 49; 145; 159; 160;
 161; 162; 165
 Onorato, Servio Mario: 57
 Ovidio, Publio Nasone: 41; 42; 43; 75
 Padoan, Giorgio: 284
 Palfrey, Simpon: 39; 50
 Paoli, Marco: 127
 Papagno, Giuseppe: 26
 Pardi, Giuseppe: 6; 7; 8; 11; 19; 21;
 31; 34; 77; 83; 84; 87; 114; 115; 116;
 120; 142; 154; 156; 158; 171; 224;
 225; 240
 Pendlebury, David: 144
 Penzio da Lecco, Girolamo: 283
 Pepoli, Guido: 41
 Peticari, Giulio: 108
 Petrarca, Francesco: 87; 127
 Petrucci, Franca: 6; 33
 Piacente, Luigi: 61
 Piccinelli, Roberta: 94
 Pico Della Mirandola, Giovanni: 111
 Pieri, Marzia: 13; 23; 47; 70; 115; 154
 Pincaro, Giovanni: 45; 118
 Pirrotta, Nino: 44; 101; 115; 207
 Pisani, Ugolino: 62
 Pistilli, Gino: 8; 57; 58
 Pittaluga, Stefano: 27; 100; 108; 115;
 116; 117; 119; 136; 142; 154
 Platone: 57
 Plauto, Tito Maccio: 6; 8; 11; 12; 16;
 39; 54; 60; 65; 66; 67; 70; 71; 74; 75;
 102; 108; 116; 123; 124; 133; 135;
 168; 172; 174; 176; 178; 179; 181;
 188; 189; 191; 195; 198; 200; 201;
 202; 203; 204; 205; 206; 209; 215;
 216; 218; 224; 225; 226; 227; 228;
 229; 230; 231; 233; 234; 235; 237;
 238; 243; 244; 245; 247; 249; 252;
 259; 260; 262; 264; 265; 266; 267;
 268; 269; 271; 277; 279; 280; 281;
 285; 286; 288; 289; 291; 293; 296
 Plinio, Caio Secondo: 110; 112
 Pochettino, Antonio: 159
 Poliziano, Angelo: 19; 27; 44; 111;
 280
 Pontano, Giovanni: 68
 Porro, Giulio: 78
 Povoledo, Elena: 7; 26; 29; 93; 155;
 156; 177
 Prisciani, Pellegrino: 25; 26; 36; 63;
 69; 70; 84
 Prospero, Bernardino: 142; 154; 156;
 157; 158; 168; 224; 240; 278
 Pseudo-Equicola: 31; 85
 Pulci, Antonia: 159
 Quondam, Amedeo: 26
 Quintiliano, Fabio Marco: 57
 Rabelais, François: 55
 Raffaelli, Renato: 227; 229
 Rangoni, Bernardina Isotta: 41
 Rasi, Donatella: 106

Renier, Rodolfo: 21; 35; 45; 168; 170;
 195
 Riccò, Laura: 27; 30; 31; 38; 108
 Riminaldi, Gian Maria: 32
 Rochon, André: 184
 Roscio, Gallo Quinto- 10; 12
 Rospocher: 37
 Ross: 97; 99
 Rossetti, Biagio: 25
 Rossi, Vittorio: 21; 22; 59; 122; 127;
 279; 280; 281
 Rost, Jan: 151; 152
 Ruffini, Franco: 7; 22; 23; 25; 26; 29;
 30; 35; 63; 156; 177
 Ruozzi: 28
 Sabbadini, Remigio: 21; 58; 59; 60; 63
 Sacchi Mussini Maria Pia: 6; 28
 Sallustio: 57
 Samosata, Luciano: 65; 66; 67; 68;
 70; 71; 73; 74; 75; 110; 112
 Sanesi, Ireneo: 22
 Sanseverino, Francesco: 82
 Sanseverino, Galeazzo: 77; 80; 81
 Sanseverino, Gaspare: 80; 81
 Santoro, Domenico: 34
 Sanudo: 171; 283
 Saviotti, Alfredo: 51
 Senofonte: 126
 Seragnoli, Daniele: 149
 Severi, Luigi: 37
 Sez nec, Jean: 24
 Sforza, Angela: 80
 Sforza, Anna Maria: 15; 36; 75; 76;
 78; 93; 120;
 Sforza, Costanzo: 111
 Sforza, Francesco: 80
 Sforza, Gian Galeazzo Maria: 15, 76;
 77; 78; 80; 81; 84
 Sforza, Giovanni: 111; 113; 114
 Sforza, Ludovico Maria (Moro): 15;
 76; 77; 78; 79; 80; 81; 91;
 Simonetta, Cicco: 76
 Simonetta, Giacinto: 80
 Solmi, Edmondo: 81
 Stazio, Publio Papinio: 87; 91
 Stern, Laura: 39; 50; 53; 54;
 Strozzi, Tito Vespasiano: 36; 85; 86;
 87; 88; 89; 90; 93; 95; 96; 97; 101;
 102; 107; 120; 123; 124; 128; 129
 Tacito, Publio Cornelio: 112, 113
 Tanzi, Francesco: 44
 Tassoni, Giulio: 83
 Taviani, Ferdinando: 25
 Tebaldeo, Antonio: 118; 119; 121
 Terenzio, Publio Afro: 54; 58; 59;
 60, 61; 62, 74; 75; 206; 225; 285
 Thompson, Aarne: 144
 Thorpe, Lewis: 144
 Tiraboschi, Girolamo: 18; 19; 29
 Tissoni Benvenuti, Antonia: 6; 27;
 28; 29; 31; 38; 40; 41; 43; 44; 47; 48;
 49; 70; 73; 74; 102; 103; 105; 115;
 121; 177; 190
 Tossico, Niccolò: 118

Trexler, Richard: 25
 Trissino, Giovan Giorgio: 18
 Trotti, Giacomo: 77
 Tuohy, Thomas: 36; 90; 102
 Uberti, Maria Luisa: 6; 27; 28; 31; 36;
 38; 40; 41; 46; 115; 121; 177; 244
 Ullman, Berthold Louis: 127
 Vaccari, Debora: 39; 50; 206
 Varakis-Martin, Angeliki: 56
 Varese, Claudio: 68; 97; 100; 109;
 122; 125; 142; 154
 Vecchi Calore, Marina: 142; 154
 Ventrone, Paola: 31; 84; 145; 159,
 176; 209; 228; 231
 Veronese, Guarino: 8; 14; 58; 63; 64
 Vescovo, Pier Mario: 43; 72; 157;
 178;
 Vianello, Daniele: 37; 284
 Villoresi, Marco: 27; 58; 60; 62; 63;
 73
 Virgilio, Publio Marone: 58; 59
 Viti, Paolo: 62
 Vitruvio Pollione, Marco: 63
 Volpino, Andrea: 37
 Warburg, Aby: 24, 84
 Weaver, Elisa: 159
 Weiss, Roberto: 58
 Willcock, Malcolm M.: 172; 209
 Williams, Richard: 56
 Witten, Norberth: 58
 Yates, Frances: 24
 Zambotti, Bernardino: 6; 7; 8; 31; 32;
 33; 77; 93; 100; 114; 115; 116; 120;
 142; 154; 156; 158, 171; 224; 225;
 240; 282
 Zerbinati, Paolo: 31; 33
 Zino, Pierfrancesco: 146
 Zorzi, Ludovico: 7; 13, 24; 25; 26; 29;
 30; 63; 84; 93; 155; 156; 177,
 Zucchi, Enrico: 18