

# I

## I temi delle novelle del Boccaccio nella commedia del Rinascimento

Il mondo delle novelle medievali può essere considerato una sorta di finestra sulla realtà del tempo, quella del Trecento, che grandi affinità mostra con l'universo della commedia cinquecentesca; al di là delle naturali differenze che caratterizzano i due secoli, l'attenzione alla realtà, la fiducia nelle capacità umane e l'interesse verso il mondo della natura sono infatti aspetti che attestano una certa continuità tra i due secoli.

Come già precisato nell'introduzione, sono in particolare le novelle boccacciane le principali fonti di ispirazione per i commediografi del Cinquecento<sup>1</sup>. Le prime contaminazioni si ravvisano già dal secolo precedente, quando gli autori di commedie in versi mescolati dell'area toscana si rifanno più al filone novellistico che al modello plautino; questi drammi, però, si presentano essenzialmente come versificazioni delle novelle del *Decameron*<sup>2</sup>, rimanendo molto legati alla narrazione ma del tutto carenti di quello spirito edonistico tipico del Boccaccio che sarà invece largamente riutilizzato nella commedia rinascimentale. Del resto, non a caso questi primi testi riprendono le trame di quelle novelle in cui prevale la retorica ed è invece assente il fitto dialogare e l'ambientazione

---

<sup>1</sup> L'edizione di riferimento del *Decameron* qui utilizzata è: G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1985.

<sup>2</sup> Si pensi a *Gli amanti infedeli* e *Il geloso* di Francesco Leoni, con cui siamo ancora in ambito proto-teatrale, la *Virginia* di Bernardo Accolti, che sceneggiava la novella di Giletta da Nerbona (III, 9) e, più tardi, la *Commedia di amicizia* e *Due felici rivali* del fiorentino Jacopo Nardi, rifacimenti rispettivamente delle novelle di Tito e Gisippo (X, 8) e di Giannole e Minghino (V, 5): PADOAN, *L'avventura...*, pp. 24-26. Per ulteriori approfondimenti su Jacopo Nardi e i rapporti delle sue commedie col *Decameron* si rimanda al primo capitolo di A. GAREFFI, *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 17-80.

veristica che costituiscono gli elementi più evidenti della teatralità decameroniana. Fra le novelle più vicine al genere comico vi sono, ad esempio, quella di mona Ghita e Tofano (VII, 4), in cui vi sono rapidi scambi di battute fra il marito e la moglie che stanno litigando ed i vicini che, udendo le grida, si affacciano alla finestra per vedere cosa stia succedendo; teatrali e quasi percepibili visivamente sono anche i veloci movimenti dei personaggi che si muovono fra interno ed esterno: la donna è infatti dapprima lasciata fuori casa dal marito, poi finge di gettarsi nel pozzo buttando giù una pietra per ingannare Tofano, che corre fuori convinto che la donna si sia uccisa sul serio; allora Ghita «che presso all'uscio della sua casa nascosa s'era, come vide correre al pozzo, così ricoverò in casa e serrossi dentro e andossene alle finestre e cominciò a dire [...]» (*Dec.*, VII, 4, 20). Un'altra novella in cui il Baratto ha ravvisato l'utilizzo delle tecniche teatrali e le abilità attoriali dei protagonisti è la VII, 5, quella in cui un marito geloso si traveste da prete per poter confessare la moglie; proprio la confessione assume le caratteristiche di una scena teatrale, in cui nel dialogo sempre più fitto e nell'alternanza di botta e risposta, è intuibile il «furore dell'uno e il sorriso di scherno dell'altra»<sup>3</sup>.

La nozione di «*Decameron* come teatro» ricorre frequentemente tra gli studiosi ed è essenziale per comprendere la grande influenza che quest'opera ha esercitato successivamente sulla produzione comica del Rinascimento<sup>4</sup>. Già solo per la sua stessa struttura, il *Decameron* si

---

<sup>3</sup> BARATTO, *Realtà...*, pp. 280-281, individua nella novella la presenza di un luogo teatrale (la chiesa), un personaggio (il marito) che si traveste e si trucca ed un dialogo che acquista il ritmo classico delle battute sceniche.

<sup>4</sup> Una panoramica relativa agli studi dedicati a tale aspetto *supra*, p. 19, nota 47. Ma si veda pure A. GUIDOTTI, *Novellistica e teatro del Cinquecento* in G. ALBANESE, L. BATTAGLIA RICCI, R. BESSI (a cura di), *Favole Parabole Istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. ALBANESE, L. BATTAGLIA RICCI, R. BESSI, Roma, Salerno, 2000, pp. 395-418.

configura come un «teatro mascherato»<sup>5</sup>: nel Medioevo, come già sottolineato, lo spettacolo non godeva ancora di buona fama e la teatralizzazione delle novelle potrebbe essere vista anche come un tentativo da parte del Boccaccio di prendersi più libertà in una società in cui la cultura laica non aveva l'autonomia necessaria per fondare il teatro come istituzione profana e slegata dal sacro.

E' interessante a tal proposito considerare la particolare architettura del *Decameron*, quella cornice che contribuisce alla definizione di «commedia umana»: dieci giovani sfuggono alla dimensione reale della Firenze contemporanea, sconvolta dall'epidemia di peste del 1348, per rifugiarsi in quella idilliaca della campagna dove trascorrono dieci giornate<sup>6</sup> dedicandosi a varie attività ludiche, fra cui quella del novellare; di volta in volta si decide chi sarà il re o la regina della giornata che stabilirà il tema a cui attenersi: i giovani della brigata pertanto narreranno ciascuno una novella, per un totale di cento<sup>7</sup>.

Il contesto eccezionale in cui si inserisce il racconto ha valore soprattutto in senso spettacolare, in quanto diventa una cornice scenografica in cui si muovono i narratori-attori della brigata con la loro recitazione, le pause e gli intermezzi lirici e danzati fra una giornata e l'altra. I nove giovani all'ascolto, di contro, potrebbero essere considerati una sorta di pubblico ideale, i destinatari dello 'spettacolo' racchiuso nella novella, come del resto pure i fruitori reali dell'opera, ovvero i lettori, che possono immedesimarsi nelle vicende e svagarsi in maniera non dissimile

---

<sup>5</sup> BORSELLINO, *Rozzi...*, p. 61, vede nel *Decameron* del Boccaccio un modello di teatro profano a cui si rifarano i commediografi cinquecenteschi.

<sup>6</sup> Non contando il venerdì ed il sabato, giorni in cui si sospendono le attività per dedicarsi rispettivamente alla meditazione religiosa ed al riposo e alla cura personale.

<sup>7</sup> La cosiddetta brigata del *Decameron* è costituita da tre ragazzi (Panfilo, Filostrato e Dioneo) e sette ragazze (Neifile, Filomena, Fiammetta, Emilia, Lauretta, Elissa e Pampinea). Dioneo, a partire dalla seconda giornata, sarà esonerato dal seguire il tema stabilito e racconterà la sua novella sempre per ultimo. Questo schema narrativo, penetrato in Europa dall'Oriente grazie alle *Mille e una notte* e apparso in Italia nel Duecento con il *Libro de' Sette Savi*, è soggetto però in Boccaccio a un'organizzazione più complessa e raffinata: FIDO, *Architettura...*, in BRAGANTINI, FORNI (a cura di), *Lessico...*, p. 16; BRANCA, *Boccaccio...*, pp. 18-19.

dalla platea che assiste ad una commedia. Anche i personaggi del *Decameron*, infatti, si muovono ed agiscono in senso teatrale, in una dimensione spaziale cioè che, come un palcoscenico, viene costruita e delimitata dal narratore e attraverso l'eloquenza di gesti e battute riescono a stabilire un contatto libero da mediazioni con il lettore-spettatore, simulando il rapporto diretto che si instaura fra azione e pubblico sulla scena. Il Boccaccio elabora così uno stile di commedia, «inventando nel corpo del narrabile i modi del teatrabile»<sup>8</sup>: lo spettacolo del Cinquecento, dunque, vedeva pertanto nel *Decameron* l'opera, pur narrativa, più vicina al genere del teatro, allo stesso modo in cui lo scrittore fiorentino cercava nell'universo comico antecedente gli spunti per le sue novelle.

Una giustificazione che motiva la ripresa dei modelli teatrali da parte del Boccaccio può essere data dal fatto che, in effetti, la materia delle novelle si conformava abbastanza bene su quella che era (ed è ancora) l'idea di teatro. La commedia, in particolare, è stata da sempre considerata una parodia della società contemporanea e l'interesse di Boccaccio nel dare vita alla realtà del Trecento con le sue *historiae* si coniuga perfettamente con questa tendenza teatralizzante<sup>9</sup>. A differenza della raccolta *Il Novellino*, un insieme di favole e novelle edificanti, il *Decameron* offre una rappresentazione onnicomprensiva della realtà, presentandosi come specchio del mondo e commedia totalmente umana<sup>10</sup>. Anche l'espedito del racconto-cornice viene utilizzato dal Boccaccio in tal senso: i giovani sfuggendo dagli orrori della peste, vista

---

<sup>8</sup> È definizione di BARATTO, *Realtà...*, p. 259. Nel suo saggio l'autore parla di novella sceneggiata, attraverso alcuni esempi: la novella di Tofano (VII, 4), le cui suppliche attirano alla finestra i vicini, ricrea una precisa dimensione (una strada, un pozzo, le case) che si farà materialmente visibile nella scena comica cinquecentesca.

<sup>9</sup> Potremmo definire Boccaccio come uno scrittore incuriosito dallo spettacolo della vita: *ibid.*, p. 241. Il *Decameron* infatti mette in scena un mondo terreno che non tralascia nessuna categoria del sociale, verso ognuna delle quali l'autore mostra il medesimo interesse: dal mondo cavalleresco a quello contadino, dal borghese al religioso.

<sup>10</sup> Alle spalle del *Decameron* stanno pure varie forme di scrittura medievali come gli *exempla* e, soprattutto, i *fabliaux*, su cui Boccaccio opera però una riscrittura in chiave parodistica: C. DELCORNO, *Ironia/parodia*, in BRAGANTINI, FORNI (a cura di), *Lessico...*, p. 174.

simbolicamente come la distruzione dei valori positivi, possono tuttavia ricomporli in un insieme armonico, ricreando una sorta di realtà parallela e dimostrando che l'uomo grazie alle sue forze e alla sua intelligenza può cambiare il corso degli eventi o quanto meno distaccarsene, dando un nuovo ordine positivo alle cose<sup>11</sup>. A questo scopo Boccaccio riveste il ruolo di cronista, delegando ai giovani della brigata il compito di ristrutturare l'esistenza cogliendola nelle sue molteplici sfumature<sup>12</sup>.

Il mondo narrato dai dieci giovani è principalmente quello borghese e mercantile della società comunale trecentesca<sup>13</sup>; di esso vengono messi in luce gli aspetti quotidiani: da quelli tragici a quelli comici, ma pure quelli sentimentali, scandalosi, avventurosi, beffardi e irriverenti. In tal modo il *Decameron* apre le porte alla contemporaneità ed è per questo che spesso si parla di 'storicità' dell'opera<sup>14</sup>: nelle novelle sono presenti personaggi

---

<sup>11</sup> BRANCA, *Boccaccio...*, p. 20, considera il mondo delle novelle come una sorta di felice visualizzazione di ideali condizioni di vita, lontane dalle preoccupazioni quotidiane. E' solo nell'eccezionalità di questa situazione che l'arte del *Decameron* trova la sua necessaria giustificazione.

<sup>12</sup> Tale ruolo da cronista è evidente in particolare nell'introduzione all'opera, quando ci informa della situazione contingente; poi sembra affidare tutta la narrazione ai dieci giovani, ma in realtà più volte il suo pensiero riaffiora, anche fra le righe dei racconti dei novellatori. Il rifugio nella brigata può essere interpretato come una presa di distanza dalla realtà, unico strumento per comprenderla, dominarla intellettualmente e successivamente riorganizzarla: BARATTO, *Realtà...*, p. 18.

<sup>13</sup> In realtà vi è anche un altro nucleo di ispirazione costituito dal mondo cavalleresco ormai al tramonto. Mario Baratto (*ibid.*, pp. 23-24) pone l'accento sulla differenza fra il passato narrato nel *Novellino* e quello del *Decameron*: nell'opera boccacciana vi è maggiore consapevolezza del senso della storia e della differenza fra le epoche, cosicché il passato è sempre posto in relazione al presente che ne detta i termini dell'evocazione. Ciò è dimostrato dalla collocazione ai margini della raccolta di novelle dai temi biblici o classici, mentre l'attenzione di Boccaccio si focalizza maggiormente sul mondo cavalleresco più prossimo a lui, quello del Duecento e degli inizi del Trecento, presentato in termini più 'moderni' e vicini allo scrittore. BRANCA, *Boccaccio...*, pp. 24-27, nota come il Boccaccio affianchi i protagonisti della storia feudale del recente passato e gli uomini di lettere, testimoni dello splendore spirituale del periodo, alla società avventurosa degli uomini del suo tempo. Ma i personaggi esemplari non sono solo quelli di alto rango, vi è infatti un'ammirazione sincera del Boccaccio verso eroi contemporanei come il fornaio Cisti (VI, 2) e il cuoco Chichibio (VI, 4), tutt'altro che nobili, ma comunque capaci di 'dominare' la vita grazie alla loro sagacia. Sui personaggi coinvolti negli intrighi amorosi ritorna Branca che osserva come la novella III, 6 presenti personaggi ben riconoscibili come Ricciardo Minutolo, Filippo Sighinolfi e Catella; mentre la descrizione del marito di Monna Tessa (VII, 1) trova corrispondenza nella figura di Giovanni di Nello speciale: *ibid.*, p. 173.

<sup>14</sup> L'aspetto storico-realistico è stato indagato da vari autori fra cui BRANCA, *Boccaccio...*; BARATTO, *Realtà...*; FORNI, *Realtà...*, in BRAGANTINI, FORNI (a cura di), *Lessico...*, pp. 300-319; BORSELLINO, *Rozzi...*. A differenza di costoro che si soffermano soprattutto sulla veridicità storica

realmente esistiti e ben identificabili, da quelli più noti come Guido Cavalcanti, Giotto, Cangrande della Scala, ai protagonisti di intrighi amorosi. Descrivendo poi la società di cui anche lui fa parte, Boccaccio è assai attento all'ambientazione geografica delle novelle<sup>15</sup>, ma pure preciso nel connotare i personaggi dal punto di vista sociale e linguistico. L'attenzione alle forme espressive dei protagonisti del *Decameron* comporta l'utilizzo di un linguaggio moderno e variegato, se relativo a personaggi di basso rango pure popolare e colloquiale, a sancire il clima di quotidianità presente nelle novelle, che offre un ulteriore punto di convergenza con la caratterizzazione dei personaggi del teatro rinascimentale<sup>16</sup>.

Appare evidente dunque, alla luce di quanto fin qui illustrato, come il mondo borghese a cui il *Decameron* dà vita trovi forte riscontro nelle trame della commedia cinquecentesca, i cui personaggi appartenevano prevalentemente alla classe media e venivano colti in una dimensione quotidiana e contemporanea. Pur non potendo attribuire al teatro comico del Cinquecento un valore storico e documentaristico<sup>17</sup>, molti dotti del tempo sottolineavano tuttavia il ruolo della commedia quale specchio di

---

dell'opera, l'autrice Pamela Stewart offre una lettura nuova, sostenendo che la verosimiglianza è importante soprattutto in relazione al diletto che essa procura ed ha quindi come unico fine l'efficacia del racconto; da questo punto di vista acquisisce più importanza a livello retorico che storico: P. D. STEWART, *Retorica e mimica nel Decameron e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986, p.16.

<sup>15</sup> Nelle novelle fiorentine il Boccaccio rende visibile, grazie alla determinazione dei luoghi, il fermento operoso della Firenze commerciale e artigiana del suo tempo: *ibid.*, p. 350.

<sup>16</sup> Come non ricordare il linguaggio contadino nella novella di Belcolore, descritta come «'na piacevole e fresca foresozza, brunazza e ben tarchiata e atta a meglio saper macinar che alcun'altra...» (*Dec.*, VIII, 2).

<sup>17</sup> BORSELLINO, *Rozzi...*, p. 63, a tal proposito, sostiene che è la novellistica del Cinquecento ad offrire un quadro più storicamente aderente alla società contemporanea, in quanto la commedia, dovendo suscitare il riso, si presentava più come una caricatura degli aspetti grotteschi della società e un insieme di tipi fissi e astrazioni. Su questo aspetto insiste anche BARATTO, *La commedia...*, pp. 86-87, sostenendo che il personaggio sulla scena del Cinquecento, esiste in quanto punto di incontro di una serie di elementi più astratti e generali, ovvero una condizione, un'età, un sesso messi in situazione. Rimane però evidente il fatto che, nonostante i limiti connotati al genere letterario, la commedia resti una grande finestra affacciata sulla realtà quotidiana del Cinquecento.

vita ed esempio di costumi<sup>18</sup>; in verità, la maggior parte di queste rappresentazioni persero completamente il moralismo, che seppur in minima parte era ancora presente in Boccaccio, mantenendo del *Decameron* la tendenza al realismo ed alla verisimiglianza, con una preferenza verso contenuti più spregiudicati ed irriverenti, che meglio si adattavano alla società borghese del tempo.

Ma prima di analizzare nel dettaglio i temi della novellistica rielaborati dai commediografi dei secoli successivi, sembra utile soffermarsi sulle tematiche principali intorno a cui ruota la narrazione nel *Decameron*, per comprendere meglio i motivi di questa scelta<sup>19</sup>. Come già sottolineato, l'opera boccacciana è intrisa di valori umanistici, da cui deriva piena fiducia nella capacità umana di contrastare le forze avverse della sorte. La Fortuna, come viene definita dal Boccaccio, è uno degli elementi di questa triade: la vita può essere, infatti, piena di insidie ed imprevedibile e l'uomo, in assenza di una dimensione provvidenziale, colto esclusivamente nella sua realtà terrestre e quotidiana, può contare solo sulla propria virtù e intelligenza per riuscire a dominarla. Tale virtù, che consente all'uomo di avere la meglio sul corso degli eventi, costituisce il secondo elemento a cui Boccaccio dà il nome di Ingegno o Industria<sup>20</sup>. Ma la Fortuna non è l'unica forza che l'individuo deve fronteggiare. Ve n'è

---

<sup>18</sup> Sia il Gelli, nel prologo della *Sporta*, che il Lasca in quello dell'*Arzigogolo*, ci tenevano, infatti, a premetterlo. Le edizioni di riferimento per le due commedie sono: D. MAESTRI (a cura di), *Opere di Giovan Battista Gelli*, Torino, UTET, 1976; A. GRAZZINI, *L'arzigogolo*, a cura di A. SPATOLA, Bologna, Sampietro, 1967.

<sup>19</sup> L'autore che si sofferma maggiormente sull'analisi delle tre tematiche fondanti il *Decameron* è BARATTO, *Realtà...*, pp. 54-64, che nel suo saggio fa un'ampia digressione sui temi Fortuna, Amore ed Ingegno. Egli aggiunge inoltre un'altra caratteristica dell'agire mondano dell'uomo, ovvero la socialità: da qui il ricorrere frequente nell'opera della parola 'costumato', riferita all'esigenza del saper vivere in società. Anche BRANCA, *Boccaccio...*, pp. 16-23, ha dedicato una parte del suo saggio alla trattazione dei temi del *Decameron*, considerate come le tre forze che reggono il mondo; l'autore vede inoltre nell'opera un *excursus* che inizia con un personaggio pieno di vizi come Ciappelletto e si conclude con Griselda, ultimo e sovrumano esempio di virtù.

<sup>20</sup> Si evince dunque una nuova moralità nel *Decameron* per cui l'agire umano è del tutto mondano e l'uomo non deve preoccuparsi del giudizio divino, ma confrontarsi solo con quello dei suoi simili: BARATTO, *Realtà...*, pp. 53-54.

infatti un'altra, insita nell'uomo, quella della Natura<sup>21</sup>, cioè quella parte istintiva e passionale dell'animo umano la cui espressione prima è Amore: ad essa l'uomo però difficilmente riesce ad opporsi<sup>22</sup>.

Il termine Fortuna ricorre spesso nell'opera ed è un tema caro allo scrittore fin dal *Filostrato*<sup>23</sup>; essa è quasi sempre avversa e nel rapporto con l'uomo non c'è mai pacificazione, ma solo lotta continua e serrata che si delinea passo passo in base all'abilità del singolo individuo di farvi fronte. La sorte però può anche essere favorevole: anche in questo caso sta sempre all'uomo cogliere le opportunità che gli si presentano per sfruttarle a proprio vantaggio. Questo rapporto ambivalente con la Fortuna tornerà in varie commedie rinascimentali, spesso associato all'aggettivo 'nemica'.

La Natura, d'altro canto, è presente nella maggior parte delle novelle; Boccaccio ne ribadisce l'importanza nell'introduzione alla quarta giornata, con il breve racconto delle papere<sup>24</sup>, conferendo così centralità al tema. Da qui deriva uno dei motivi più cari ai commediografi cinquecenteschi, quello del naturalismo boccacciano, perfettamente confacente alle esigenze del pubblico teatrale borghese e alla cultura dominante del Cinquecento. Quasi tutte le commedie rinascimentali, e tutte quelle da me prese in esame nel corso di tale lavoro, presentano, con più o meno evidenza, questo tema, che costituisce poi nella maggior parte dei casi il motore di tutta l'azione. Gli innamorati, sia vecchi che giovani, le donne 'malmaritate', le 'mona schifa il poco' o quelle rifiutate dall'amato e finanche i religiosi sono fra i protagonisti principali delle commedie, come lo erano delle novelle, ed orientano le loro azioni mossi esclusivamente dalla forza della Natura, che può consistere in sentimento

---

<sup>21</sup> Fortuna e Natura vengono definite dal laico Boccaccio «le due ministre del mondo» (VI, 2).

<sup>22</sup> Fa eccezione, ad esempio, il Re Carlo della novella X, 6 che, innamorato di una giovane fanciulla, riesce a dominare i suoi istinti grazie al suo buon senso.

<sup>23</sup> G. BOCCACCIO, *Filostrato*, a cura di L. SURDICH, E. D'ANZIERI, F. FERRO, Milano, Mursia, 1990.

<sup>24</sup> BRANCA, *Decameron*, pp. 329-336. La breve storiella, di cui si parlerà più approfonditamente nel paragrafo dedicato alla filoginia (*infra*, p. 48), vuole mettere in evidenza la difficoltà dell'uomo nel resistere al fascino femminile, inteso appunto come forza della Natura.



vero e sincero, infatuazione passeggera o mero impulso erotico<sup>25</sup>. Gli innamorati ardono di passione ed enfatizzano la loro condizione come ad un passo dalla morte, le ‘malmaritate’ rivendicano i diritti della giovinezza, le ‘schifa il poco’ non si accontentano di un solo uomo, le donne rifiutate inventano ogni stratagemma per conquistare l’amato, mentre la pulsione erotica dei religiosi, sia monache che frati, sepolta dall’abito monastico e dalle imposizioni cattoliche non può più essere messa a tacere<sup>26</sup>. Tutti questi personaggi, dominati dal fuoco della passione, organizzano i loro incontri amorosi tramite sotterfugi, inganni e travestimenti, mettendo in atto così un altro tema boccacciano, frutto dell’Ingegno dell’individuo: la beffa.

Nel *Decameron*, come nella commedia del Cinquecento, si assiste a una varietà straordinaria di beffe, ma a dominare le pagine delle novelle come pure il teatro rinascimentale è quella che ha come esito il conseguimento del fine erotico-amoroso. Nell’ambito dell’amore adulterino sono quasi sempre le donne che, grazie all’industria, architettano dei piani per tradire il marito senza farsi scoprire. Alle volte, invece, sono i giovani innamorati che si servono dell’aiuto di un servo astuto, personaggio ricalcato sulla commedia latina, che da stratega organizza la beffa ai danni dell’ignaro marito.

Il motivo del travestimento e dello scambio di persona è spesso presente in queste vicende e, pur derivando dalla più antica tradizione classica, presenta elementi di novità: nella *Calandria*<sup>27</sup> del Bibbiena, ad esempio, si arricchisce di elementi ambigui e maliziosi, in quanto i due gemelli, un

---

<sup>25</sup> BORSELLINO, *La tradizione...*, p. 33, nota come il culto erotico di Boccaccio si accompagni spesso al riso ed è per questo inscindibile dal comico; l’amore represso o tragicamente concluso, invece, a cui l’autore dedica una sola giornata, viene visto come un evento eccezionale e non come *exemplum* positivo.

<sup>26</sup> Tale elemento è presente anche nel *Novellino*: M. SALERNITANO, *Il Novellino*, a cura di A. CONTE, Roma, Salerno, 2001.

<sup>27</sup> L’edizione a cui mi sono attenuta per l’analisi della *Calandria* è: B. DOVIZI DA BIBBIENA, *La Calandria*, a cura di P. FOSSATI, Torino, Einaudi, 1967.

maschio e una femmina, si scambiano reciprocamente i ruoli<sup>28</sup>. Inoltre il travestimento ha quasi sempre a che fare col tradimento, che riesce in questo modo ad avere buon esito, senza destare troppi sospetti, e anzi paradossalmente spesso suscitando sentimenti di gratitudine da parte del marito nei confronti di chi lo ha ‘fatto becco’. L’amore extra-coniugale riuscito, dunque, è una delle grandi differenze che intercorre tra il teatro latino e quello rinascimentale: alle spalle stanno certamente le trame delle novelle boccacciane, dove questo tema trova largo spazio.

La beffa però può essere anche semplice prova di abilità, frutto di intelligenza e arguzia, senza secondi fini se non il riso ed il compiacimento personale; prende spesso di mira personaggi sciocchi e creduloni, come il Calandrino e Maestro Simone del *Decameron*, entrambi beffati da Bruno e Buffalmacco, o, nell’ambito della commedia rinascimentale, Calandro, esito moderno del Calandrino boccacesco, burlato dal servo Fessenio nella commedia del Bibbiena.

Accanto al personaggio sciocco ritroviamo spesso un servo o un parassita, appartenente a un’altra categoria di individui, quella dei ‘ghiottoni’: si tratta in questo caso di figure che si riallacciano al naturalismo, inteso come soddisfacimento del piacere della gola<sup>29</sup>. La beffa, esito naturale dell’incontro di questi personaggi, oltre ad essere finalizzata al riso, in alcuni casi porta pure ad un riscatto temporaneo del

---

<sup>28</sup> La commedia prende ispirazione dalla trama dei *Menecmi* di Plauto, ma qui il travestimento avviene fra due gemelli dello stesso sesso. L’elemento dell’ambiguità sessuale avvicina la *Calandria* molto più al *Decameron* che all’opera plautina: a tal proposito, PADOAN, *L’avventura...*, pp. 28-29, sottolinea come il Bibbiena si serva dei *Menecmi* esclusivamente come intelaiatura per la sua commedia, accentuandone poi l’elemento novellistico, grazie alla scelta di affidare ai due gemelli un sesso diverso. Torna sul tema della bisessualità nel travestimento l’intero articolo di B. CONCOLINO MANCINI, *Tradizione e innovazione nella commedia del Cinquecento*, “Chroniques italiennes”, 65, 1 (2001), pp. 27-47.

<sup>29</sup> Questo personaggio antichissimo, presente già nelle Atellane e nella commedia greca di Menandro, va reinterpretato alla luce dell’edonismo e della ricerca del piacere tipica del Boccaccio e del periodo rinascimentale. L’attenzione ai piaceri della tavola presente nel *Decameron* è stata oggetto di studio in un recente volume: A. MAIA, *La contrada di Bengodi. Cibo e cucina nel Decameron di Boccaccio*, Torino, Il leone verde, 2007.

personaggio di ceto inferiore (l'artefice della burla) su quello di ceto superiore, grazie all'intelligenza e all'arte della parola<sup>30</sup>.

Proprio sul piano comunicativo si intessono le beffe a danno di un altro tipo fisso, presente ancora in forma embrionale nell'opera boccacciana e giunto a piena maturazione nel Cinquecento: il personaggio del pedante, di cui troviamo una bozza in maestro Simone medico (VIII, 9) e numerosi esemplari nella commedia cinquecentesca. La caratteristica principale di questa figura è la vanteria per la sua presunta cultura, che ostenta in modo ridicolo utilizzando un linguaggio astruso e incomprensibile, infarcito di termini latini maccheronici; proprio il suo parlare bizzarro, generatore di situazioni comiche al limite dell'incomunicabilità, lo renderà oggetto di beffa, mettendo a nudo la sua evidente ignoranza<sup>31</sup>.

Nel *Decameron* la beffa però non ha sempre come vittima il singolo individuo, ma può coinvolgere un pubblico più ampio, come la comunità religiosa di Certaldo beffata da Frate Cipolla (VI, 10) per fini legati al denaro, oppure l'insieme dei fedeli accorsi ad adorare la salma del beato Arrigo ingannati dal dissacrante Martellino (II, 1); queste due burle, insieme a quella di Ser Ciappelletto (I, 1) e di Frate Alberto (IV, 2), vogliono però prendere di mira, più in generale, l'eccessiva credulità dei fedeli ed, in particolare, la Chiesa, fin troppo interessata ad alimentare il culto dei santi, anche fasulli, a scopi utilitaristici. L'anticlericalismo, però, non raggiunge mai nel Boccaccio i toni di una vera e propria polemica: egli si limita infatti a constatare tali atteggiamenti, tratti direttamente dalla quotidianità, e a farne oggetto di scherzosa derisione. Sempre tramite l'espedito della beffa, lo scrittore si pone poi con superiorità anche nei

---

<sup>30</sup> Tale motivo è evidentemente derivato dalla sesta giornata del *Decameron*, dedicata ai motti ed al sapiente uso del linguaggio.

<sup>31</sup> Il rapporto sfasato dei linguaggi fra le coppie incomunicanti viene letto in chiave comica da BORSELLINO, *La tradizione...*, p. 109. L'autore nota come, sul piano della comunicazione, gli interlocutori della commedia del Cinquecento giochino soprattutto a carte coperte, come avveniva nel *Decameron* e non nel teatro latino, dove l'equivocità era espressa e dichiarata; ciò determina, in un crescendo di ambiguità, un gioco di doppi e tripli sensi e di un linguaggio fondato appunto sul codice dell'incomunicabilità.

confronti di coloro che credono agli incantesimi e alle superstizioni: la novella di Don Gianni (IX, 10), che si riallaccia anche al naturalismo per i suoi connotati osceni, irride beffardamente la magia e coloro che vi si affidano, in questo caso rappresentati dall'ingenua coppia di contadini<sup>32</sup>. Strettamente legata a questo motivo è la figura del negromante che è presente in alcune novelle del *Decameron* ma pure nella commedia del Cinquecento: l'Ariosto vi dedica finanche un'intera commedia, trattando la materia con lo stesso atteggiamento scanzonato che era stato del Boccaccio<sup>33</sup>.

La commedia cinquecentesca però si spinge ancora più in là su alcuni temi, soprattutto grazie alla spregiudicatezza di un autore come l'Aretino: la beffa, ad esempio, arriva a livelli di crudeltà gratuita nella *Cortigiana* e il tema dell'omosessualità, solo sfiorato nel *Decameron*, diventa invece centrale nella commedia *Il Marescalco*; e ancora: il Machiavelli con fra' Timoteo della *Mandragola* estremizza la figura del religioso decameroniano, accentuando i fini utilitaristici del suo agire e l'assenza pressoché totale di scrupoli<sup>34</sup>.

Oltre alla spregiudicatezza dei temi, un altro aspetto della novellistica medievale, che ritornerà nella commedia del '500, anch'esso libero da preconcetti, è l'importanza conferita all'universo femminile, che Boccaccio affronta in maniera certamente originale: il principale destinatario dei suoi racconti, come egli stesso spiega nel Proemio, sono infatti le donne. Il *Decameron* nasce, infatti, per offrire loro conforto e

---

<sup>32</sup> Non a caso vengono scelti proprio dei personaggi di ceto popolare, per sottolineare il basso grado di cultura che di solito accompagna queste credenze.

<sup>33</sup> L'atteggiamento ironico investe vari aspetti di tale commedia, fra i quali quello della magia, così di moda nel primo Trecento, e già oggetto di umorismo caricaturale nel *Decameron*: BRANCA, *Boccaccio...*, p. 344. Sugli stessi temi vedi pure DELCORNO, *Ironia...*, in BRAGANTINI, FORNI (a cura di), *Lessico...*, pp. 162-191. Per la lettura della commedia ariostesca rimando a: L. ARIOSTO, *Commedie*, a cura di A. GAREFFI, Torino, UTET, 2007.

<sup>34</sup> Per l'Aretino si vedano: P. ARETINO, *Tutte le commedie*, a cura di G. B. DE SANCTIS, Milano, Mursia, 1968, e P. ARETINO, *Scritti scelti*, a cura di G. G. FERRERO, Torino, UTET, 2013. Invece, per lo studio critico della *Mandragola*: N. MACHIAVELLI, *La Mandragola*, a cura di P. STOPPELLI, Milano, Mondadori, 2006.

svago, perché, al contrario degli uomini, non hanno facilmente occasione di distrarsi. Questo fine ultimo dell'opera è legato all'«umano» compito che il Boccaccio voleva realizzare: avendo le «carissime donne»<sup>35</sup> più necessità degli uomini di essere confortate, lo scrittore dedica loro i suoi racconti, per permettere ad esse di vivere esperienze normalmente loro precluse. La donna acquista così un nuovo rilievo: non più esclusivamente oggetto della passione amorosa e della devozione erotica, come era stato nella letteratura precedente, ma interlocutrice di un dialogo con lo scrittore e protagonista attiva delle storie narrate<sup>36</sup>. Anche nei testi comici cinquecenteschi gli autori conferiscono largo spazio al ruolo femminile: sono molti i prologhi che, ad esempio, presentano lo spettacolo come rivolto principalmente alle donne e spesso i personaggi centrali delle commedie sono proprio quelli femminili.

E' utile, in questa sede, soffermarsi un attimo sulla funzione riservata al prologo: nel Cinquecento la forma plautino-terenziana viene infatti quasi del tutto abbandonata<sup>37</sup>, per seguire sempre più il modello dei proemi boccacceschi. E' in particolare l'introduzione alla IV giornata del *Decameron*, esplicitamente rivolta alle donne, che offre ai moderni commediografi un modello di discorso stilisticamente elaborato e allo stesso tempo vivo e cordiale, ricco di allusioni maliziose e di inviti alla complicità del lettore. Nella commedia rinascimentale tale caratteristica ritorna in molti prologhi dell'Ariosto, come in quello degli *Ingannati*,

---

<sup>35</sup> Così il Boccaccio si rivolge loro nell'introduzione alla IV giornata e in altre novelle.

<sup>36</sup> BORSELLINO, *Rozzi...*, pp. 37-39, a tal proposito, ci parla di un'abilitazione sociale delle donne come pubblico partecipe di un evento. Anche la netta prevalenza femminile nella brigata rispetto agli uomini è un indicatore della grande importanza che Boccaccio conferisce loro. Dunque le donne sono non solo in prevalenza coloro che raccontano le novelle ma anche, contemporaneamente, coloro che le ascoltano. Un ampio saggio dedicato alle donne del *Decameron*, utile all'approfondimento dei vari personaggi ci è offerto da: L. TOTARO, *Ragioni d'amore. Le donne del Decameron*, Firenze University Press, 2005 (vd. [www.furpress.net](http://www.furpress.net))

<sup>37</sup> Plauto si servì del prologo per presentare gli antefatti della vicenda, mentre Terenzio lo utilizzò prevalentemente per difendersi dalle critiche che gli venivano mosse. Per ulteriori approfondimenti sulla commedia antica si rimanda a F. CUPAIUOLO, *Storia della letteratura latina: forme letterarie, autori e società*, Napoli, Loffredo, 1994.

nell'irriverente Aretino e nel *Candelaio* del Bruno<sup>38</sup>, al punto che essi assumono i connotati di un 'numero' teatrale a sé stante, con un carattere comunicativo più immediato e schietto. Del resto pure la scelta di rivolgersi alle donne che, secondo la tradizione romanza, erano il pubblico privilegiato della letteratura amena e dunque anche della commedia, risponde infatti a questa rinnovata esigenza<sup>39</sup>.

Ma oltre ad essere destinatarie, si è detto come le figure femminili siano anche protagoniste tanto delle novelle boccacciane quanto delle commedie del '500: dal *Decameron*, infatti, derivano alcuni tipi fissi, sulla cui fisionomia si soffermerà l'Aretino nel prologo al *Marescalco*<sup>40</sup>.

Tra i personaggi meglio delineati vi è quello della malmaritata, spesso una giovane donna a cui è capitata la sventura di avere un pessimo marito: c'è chi si lamenta di averlo geloso, chi sciocco, chi con tendenze omosessuali o restio all'avere rapporti amorosi. Lo sfogo della malmaritata è motivo ricorrente nelle novelle che ritornerà ampiamente nelle commedie del Rinascimento; esso si collega al naturalismo e alla rivendicazione dei diritti della giovinezza, ben definiti, ad esempio, nel personaggio di Ghismunda del *Decameron* (IV, 1), che pur non essendo una malmaritata è oppressa da un padre eccessivamente invadente e possessivo, assimilabile alla figura di un marito troppo geloso. Alle volte, invece, la donna si limita a subire passivamente la situazione, come Lisabetta da Messina (IV, 5) che, al contrario di Ghismunda, non si ribella ai fratelli che le uccidono l'amato, preferendo rifugiarsi nella disperazione e nella follia: anche qui Lisabetta non è una malmaritata, ma trova

---

<sup>38</sup> Di seguito le edizioni di riferimento: ANONIMO INTRONATO, *Gl'Ingannati*, in I. SANESI (a cura di), *La commedia del Cinquecento*, I, Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 311-397; G. BRUNO, *Candelaio*, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI, Torino, Einaudi, 1964.

<sup>39</sup> Sulla fisionomia del prologo, più vicino ai proemi del *Decameron* e alla comicità giullaresca, piuttosto che ai comici latini, si soffermano BORSELLINO, MERCURI, *Il teatro...*, p. 14, e BORSELLINO, *La tradizione...*, p. 108. In relazione al ruolo delle donne come destinatarie ideali: BORSELLINO, *Rozzi...*, pp. 65-66.

<sup>40</sup> ARETINO, *Tutte...*, pp. 33-37 e ARETINO, *Scritti...*, pp. 188-193.

ostacolati i suoi desideri di donna dal ‘dispotismo’ dei fratelli, paragonabile a quello dei tanti mariti oppressivi che non permettono alle mogli il soddisfacimento delle pulsioni naturali.

I personaggi femminili, però, non sono sempre vittime della situazione: non mancano, infatti, nel *Decameron* personaggi femminili spregiudicati che si beffano allegramente degli uomini. È il caso della novella di Andreuccio da Perugia (II, 5) o di Salabaetto (VIII, 10), rispettivamente ingannati da Fiordaliso e madama Iancofiore, personaggi che troveranno una forte corrispondenza nel personaggio di Talanta dell’omonima commedia dell’Aretino, circondata da mille uomini, ma interessata, in realtà, solo al proprio tornaconto<sup>41</sup>. L’intraprendenza femminile la ritroviamo anche nella commedia *Veniexiana*<sup>42</sup>, dove si assiste a un rovesciamento dei ruoli, per cui saranno le due protagoniste, Angela e Valiera, accecate dalla passione l’una e dal bisogno di possesso l’altra, a contendersi il giovane forestiero Iulio.

A queste figure femminili protagoniste spesso si affiancano personaggi secondari, a loro volta tipi fissi: la servetta ammaestrata e la ruffiana. La prima è una femminetta solerte che risponde alle richieste della padrona e presenta spesso tratti pettegoli; la seconda, invece, è spesso in là con gli anni e ricopre il ruolo di intermediaria in una coppia. Una delle caratteristiche più rilevanti di questo personaggio è l’apparente religiosità, spesso in contrasto con i suoi discorsi volgari e materialisti che ne svelano inesorabilmente la reale natura.

Di fronte a tali differenti tipologie di donna, anche l’approccio all’universo femminile da parte degli autori cambia di volta in volta. Se Boccaccio dichiara esplicitamente il suo favore nei confronti delle donne<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Per approfondimenti sull’opera si veda la nota 34 di questo paragrafo.

<sup>42</sup> Per la traduzione ed il commento di questa singolare commedia si rimanda all’edizione AUTORE ANONIMO, *La Veniexiana*, a cura di G. PADOAN, Venezia, Marsilio, 1994.

<sup>43</sup> La filoginia può essere dettata dall’influenza cortese e stilnovistica presente in Boccaccio e dalla materia, prevalentemente amorosa, trattata nelle sue novelle; l’autore si distacca invece

e i commediografi le rendono spesso protagoniste del loro teatro, non mancano tuttavia personaggi maschili spesso misogini<sup>44</sup>. Dell'odio verso le donne si nutrono gli sciocchi mariti, come il Calandrino boccacciano e il suo doppio nella commedia, Calandro, oppure il pedante, di cui si è detto. Anche nei religiosi, soprattutto in quelli disinteressati alle donne, come il fra' Timoteo della *Mandragola*, si riscontrano atteggiamenti misogini, che si accentuano nel *Marescalco* aretinesco, il cui odio è però in parte giustificato dalla sua omosessualità e dall'obbligo di sposarsi con una donna. Ma in realtà la figura femminile emerge in maniera il più delle volte positiva e la donna, al pari dell'uomo, può dar prova della sua prontezza di ingegno e della sua capacità di fronteggiare le forze ostili ed imprevedibili della Fortuna.

La novellistica medievale si inserisce dunque prepotentemente nelle trame delle commedie degli autori rinascimentali, attraverso personaggi, situazioni quotidiane e vicende che esprimono bene il rapporto dell'uomo con la Fortuna, la Natura e l'Ingegno, con una predilezione 'in rosa' verso le donne e la tematica amorosa.

---

da quel filone misogino peculiare della letteratura clericale dotta: M. PICONE, *Autore/narratori*, in BRAGANTINI, FORNI (a cura di), *Lessico...*, p. 46.

<sup>44</sup> La misoginia è presente in varie opere letterarie contemporanee al *Decameron*: dal *Novellino*, in cui su ventuno novelle dedicate alle donne otto sono spiccatamente misogine, al materiale fabliolistico. Il saggio di C. CAZALÉ BÉRARD, *Filoginia/misoginia*, in BRAGANTINI, FORNI (a cura di), *Lessico...*, pp. 116-141, è interamente dedicato al dibattito fra filoginia e misoginia presente in Boccaccio.



## 1.1 *Le forme d'amore*

Se dovessimo immaginare i tre grandi temi del *Decameron* (fortuna, natura e ingegno) disposti secondo un triangolo, la natura, ed in particolare l'Amore - cioè l'espressione prima del dispiegarsi delle sue forze - si posizionerebbe sicuramente al vertice.

Il Boccaccio conferisce infatti al motivo amoroso una grandissima rilevanza, di volta in volta cagione di contentezza o di infelicità dei suoi protagonisti; così i commediografi del Cinquecento, condivideranno con l'autore del *Decameron* un gran numero di personaggi perdutamente innamorati, per i quali l'amore costituisce l'unica ragione di vita.

Frequente nei protagonisti delle novelle boccacciane è l'innamoramento per fama<sup>45</sup>, cioè una sorta di irrefrenabile attrazione verso una donna mai vista, ma notoriamente reputata virtuosa. È ciò che avviene al re di Francia, che, ascoltate le parole lodevoli di un cavaliere verso il marchese di Monferrato e la sua donna, «per sì fatta maniera nell'animo [suo] entrarono, che, senza averla mai veduta, di subito ferventemente la cominciò ad amare» (I, 5, 7); così la fama della bellezza di Alatiel giunge alle orecchie del principe di Morea:

laonde egli veder la volle, e vedutala e oltre a quello che la fama portava bella parendogli, sì forte di lei subitamente s'innamorò, che a altro non poteva pensare. (*Dec.*, II, 7, 44).

Alle volte capita invece che sia la donna ad invaghirsi di un uomo senza conoscerlo, come accade alla figlia del re di Tunisi nei confronti di Gerbino,

la quale, volentieri de' valorosi uomini ragionare udendo, con tanta affezione le cose valorosamente operate dal Gerbino da uno e da un altro

---

<sup>45</sup> Tale motivo studia nelle novelle di Gerbino e Lodovico BRANCA, *Boccaccio...*, p. 79 e 128-129.

raccontate raccolse, e sì le piacevano, che essa, seco stessa imaginando come fatto esser dovesse, ferventemente di lui s'innamorò. (*Dec.*, IV, 4, 6).

Richiama molto da vicino la *Mandragola*, infine, un altro esempio del *Decameron*, che vede Lodovico recarsi da Parigi a Bologna con il nome di Anichino<sup>46</sup> per conoscere la moglie di Egano, Beatrice, considerata da alcuni cavalieri la più bella donna mai vista. E infatti il dì seguente al suo arrivo «vide questa donna a una festa e troppo più bella gli parve assai che stimato non avea» (VII, 7, 8).

Da questo modello Machiavelli trasse spunto per la costruzione della vicenda di Callimaco<sup>47</sup>. Anche il protagonista della *Mandragola*, infatti, vive agiatamente a Parigi come Lodovico e allo stesso modo si trova a disputare con un certo Camillo Calfucci su quale paese primeggi in fatto di bellezza femminile, se l'Italia o la Francia. Callimaco rimane molto colpito dal discorso del suo interlocutore, il quale stima una sua parente italiana, Lucrezia, così bella da poter riscattare l'onore di tutte quelle poco avvenenti; il giovane Callimaco, come Lodovico, decide allora di recarsi nella città in cui vive la donna, in tal caso Firenze, per verificare tale assunto. Motivazioni della scelta e reazione alla vista di Lucrezia ci sono riferite da Callimaco stesso e paiono pressoché identiche a quelle sostenute da Lodovico:

CALLIMACO: [...] e in me destò tanto desiderio di vederla che io, lasciato ogni altra deliberazione né pensando più alle guerre o alle pace d'Italia, mi mossi a venir qui: dove arrivato, ho trovato la fama di madonna Lucrezia essere minore assai che la verità, il che occorre rarissime volte; e sommi acceso in tanto desiderio d'esser seco che io non trovo loco. (*Mandr.*, I, 1, 17).

---

<sup>46</sup> BARATTO, *Realtà...*, p. 165 sottolinea come Lodovico modifichi non solo il nome in Anichino, ma anche il carattere: «il giovane cavalleresco e romantico di Parigi diventa amante spregiudicato e beffardo».

<sup>47</sup> La somiglianza è stata sottolineata anche da Stoppelli. Lo studioso ravvisa inoltre forti corrispondenze fra la vicenda iniziale di Callimaco ed alcuni capitoli delle *Storie di Livio* (I, 57-58): MACHIAVELLI, *Mandragola*, pp. 15-16.

Si noti, tra l'altro, come al pari degli innamorati del Boccaccio, da tali parole emerge la smania verso l'oggetto del desiderio e l'exasperazione di tale sentimento, così forte da esser considerato capace di ucciderli.

L'amore che consuma dentro è stato vissuto nel *Decameron* da Giannotto e Spina (II, 6); da Tito (X, 8), innamorato della promessa sposa dell'amico Gisippo e per questo causa di maggiori tormenti; dal figlio della dama che si ammalerà per Giannetta (II, 8); da Girolamo (IV, 8), il quale morirà davvero del sentimento verso Salvestra, così come la suicida Ghismunda, o la folle Lisabetta, che non si ucciderà ma impazzirà d'amore; o ancora come quello provato dalla più capricciosa e testarda Lidia (VII, 9)<sup>48</sup>.

E così nella commedia del Cinquecento il Lidio della Calandria respingerà i richiami di Polinico, pronto a dissuaderlo dal suo amore per Fulvia, allo stesso modo in cui i parenti di Girolamo volevano allontanarlo da Salvestra. Mentre Lidio rifiuta sin da subito i consigli del suo precettore («E però se pensi di levarmi dall'amore di costei , tu cerchi abbracciar l'ombra e pigliare il vento con le reti» I, 2), il Girolamo boccacciano, pur se inizialmente reticente, acconsente in realtà a trasferirsi a Parigi per qualche tempo, salvo poi ritornare da Salvestra, più innamorato che mai, confermando così l'impossibilità di arginare un sentimento di tale potenza<sup>49</sup>. Al contrario, il Tito del *Decameron* aveva tentato egli stesso ad opporre resistenza all'amore provato verso Sofronia, a causa dell'amicizia che lo legava a Gisippo, ma anche il suo tentativo si era rivelato vano.

---

<sup>48</sup> Nell'analisi di BRANCA, *Boccaccio...*, pp. 117-119, si assiste a una differenziazione tra l'amore cortese delle novelle di Giusifredi (II, 6), Ghismonda (IV, 1), Lodovico (VII, 7), Federigo (V, 9), Ansaldo (X, 5), re Carlo (X, 6), e l'umanità greve e carnale delle novelle di Alatiel (II, 7), Ambrogiuolo (II, 9), Don Felice (III, 4), Rinieri (VIII, 7) e Don Gianni (IX, 10), lontanissima da quella sensibilità «sublime».

<sup>49</sup> Come d'altronde era stato già anticipato nell'introduzione alla novella: «E perciò che tra l'altre naturali cose quella che meno riceve consiglio o operazione in contrario è amore, la cui natura è tale che più tosto per sé medesimo consumar si può che per avvedimento alcun torre via [...]» (*Dec.*, IV, 8, 4).

Sia Tito che Lidio finiscono così per giungere alla medesima conclusione:

Oltre a questo io son giovane, e la giovinezza è tutta sottoposta all'amorose leggi: quello dunque che a amor piace a me convien che piaccia. L'oneste cose s'appartengono a' più maturi [...] (*Dec.*, X, 8, 17-18)

LIDIO: Polinico io son giovane; e la giovinezza è tutta sottoposta ad amore. Le gravi cose si convengano a' più maturi. Io non posso volere se non quello che Amor vuole. (*Cal.*, I, 2)

I lamenti amorosi sono frequenti tanto nella novellistica quanto nella commedia rinascimentale. Come già evidenziato, alcuni personaggi delle novelle, e cioè quelli della quarta giornata dedicata agli amori finiti in tragedia, finiranno davvero per essere uccisi dal loro sentimento; i restanti, invece, si limiteranno a esternare esageratamente la necessità di porre fine alle sofferenze amorose con la morte. Così il lamento di Lidia suona in questo modo:

La Lusca [...] con le parole di Pirro se ne tornò alla donna, la quale udendole desiderò morire; e dopo alcun giorno riparlò alla sua cameriera e disse: [...] gli mostra interamente il mio ardore e in tutto t'ingegna a far che la cosa abbia effetto; però che, se così s'intralasciasse, io ne morrei [...] (*Dec.*, VII, 9, 16-17).

E così la serva di Lidia riferirà a Pirro:

chè per certo, se tu nol fai, lasciamo stare la morte qual senza fallo alla tua donna ne seguirà (*Dec.*, VII, 9, 26)

Nei testi teatrali del '500 i lamenti giocati sul binomio amore-morte sono innumerevoli e simili fra loro<sup>50</sup>, mi limiterò a ricordare *ad exempla* quelli di Callimaco della *Mandragola*<sup>51</sup> e di Parabolano de la *Cortigiana*:

CALLIMACO: [...] a me bisogna tentare qualche cosa: sia grande, sia pericolosa, sia dannosa, sia infame. Meglio è morire che vivere così. Se io

---

<sup>50</sup> Si pensi a Erminio e Cesare de *L'Aridosia*; Angela e Valiera de *La Venexiana* ed Orfinio de *La Talanta*.

<sup>51</sup> VANOSSI, *Situazione...*, in G. FOLENA (a cura di), *Lingua...*, pp. 17-18, ha sottolineato come la passione di Callimaco presenti tratti originali, poiché scaturisce dalla comunicazione dell'*amor* con la *ratio*, e contempla perciò una qualità riflessiva e di lucido controllo razionale.

potessi dormirei la notte, se io potessi mangiare, se io potessi conversare, se io potessi pigliare piacere di cosa veruna, io sarei più paziente ad aspettare el tempo. Ma qui non c'è rimedio. E se io non sono tenuto in speranza da qualche partito, i' mi morirò in ogni modo. E veggendo d'avere a morire, non sono per temere cosa alcuna, ma per pigliare qualche partito bestiale, crudele, nefando. (*Mandr.*, I, 3, 62).

E ancora, più avanti:

CALLIMACO: Ma io ci sto poco su, perché da ogni parte mi assalta tanto disio d'essere una volta con costei, che io mi sento dalle piante de' piè al capo tutto alterare: le gambe triemano, le viscere si commuovano, el cuore mi si sbarba del petto, le braccia s'abbandonano, la lingua diventa muta, gli occhi abbarbagliano, el cervello mi gira. Pure, se io trovassi Ligurio, io arei con chi sfogarmi. Ma ecco che ne viene verso di me ratto: el rapporto di costui mi farà o vivere allegro qualche poco o morire affatto. (*Mandr.*, IV, 1, 1).

Parabolano, invece, paragonerà l'amore ad una sorta di morbo, una «strania febre»:

[...] Livia, io moro, Livia io ardo, Livia io spasimo (*Cort.*, II, 4);

[...] tacendo il mio fuoco, il celar cotanta passione mi condurrà all'estremo fine (*Cort.*, II, 9);

[...] così strania febre mi tormenta, che né pietre, né erbe, né parole la ponno scemare (*Cort.*, II, 5).

In particolare dal lamento di Callimaco si evince anche la tipica impazienza degli innamorati già sperimentata nel *Decameron* oltre che da Lidia («La donna [...] parendole ancora ogni ora mille che con lui fosse», VII, 9, 57), anche da Magdalena e Bertella, sorelle di Ninetta:

[...] la Ninetta, che del disiderio delle sorelle sapeva assai, con dolci parole in tanta volontà di questo fatto l'accese, che esse non credevano tanto di vivere che a ciò pervenissero (*Dec.*, IV, 3, 17).

Il sentimento amoroso non assume però sempre connotati densi di esasperazione, come quelli testé descritti, può infatti essere provato anche da un personaggio poco furbo, determinando un progressivo spostamento verso il registro della comicità. Si prendano in considerazione il discorso

di Bruno del *Decameron*, rivolto a Calandrino innamorato<sup>52</sup>, e quello del bibbienesco Calandro, accomunati dall'impazienza che precede l'incontro con l'amata:

BRUNO: [...] tu te la griferai: e' mi par pur vederti morderle con cotesti tuoi denti fatti a bischeri quella sua bocca vermigliuzza e quelle sue gote che paion due rose [...]  
(*Dec.*, IX, 5, 37)

CALANDRO: [...] E' mi par mille anni succiar quelle labra vermigliuzze e quelle gote vino e ricotta.  
(*Cal.*, II, 6)

Si può notare qui anche una vaga somiglianza con la metafora mangereccia del Rosso<sup>53</sup> della Cortigiana, che stride fortemente con i discorsi cortesi di Parabolano:

ROSSO: Va pur là che la mangerai se crepassi, se tu crepassi la mangerai di quella vacca [...]. (*Cort.*, V, 15).

Sia Calandrino che Calandro e Parabolano, poi, non sono certo dei giovincelli (Calandrino dirà infatti a Bruno: «E intendi sanamente che io non son vecchio come io ti paio [...]» *Dec.*, IX, 5, 34), il che aggiunge un ulteriore elemento di comicità, che è poi un topos di derivazione classica: quello del vecchio innamorato della giovane. Vari gli esempi su entrambi i versanti: tuttavia re Carlo (X, 6) e maestro Alberto (I, 10) del *Decameron* si mostrano però molto più saggi rispetto ai loro corrispettivi del teatro rinascimentale, fra cui Gherardo de *Gl'Ingannati*<sup>54</sup>, Cesare de *Il Ragazzo*, Aridosio de *L'Aridosia*, Ambrogio de *L'Assiuolo*<sup>55</sup> e Bonifacio del

---

<sup>52</sup> BRANCA, *Boccaccio...*, p. 112, sottolinea la terminologia bestiale del discorso di Bruno.

<sup>53</sup> In accordo con la sua figura di ghiottone, come d'altronde lo era anche il Bruno del *Decameron*. Per approfondimenti sul tipo fisso in questione di veda: *infra*, p. 61-63.

<sup>54</sup> Gherardo, nell'ostinata negazione della sua vecchiezza, che ribadisce dicendo «nella coda son così verde come il poieta toscano» (*Ingann.*, I, 1), ricorda l'introduzione alla quarta giornata del *Decameron*, dove il Boccaccio, in risposta a chi lo criticava di amare troppo le donne per la sua età, sosteneva: «[...] perché il porro abbia il capo bianco, che la coda sia verde [...]» (*Dec.* IV, Intro, 33).

<sup>55</sup> Le edizioni di riferimento per *Il Ragazzo*, *L'Aridosia* e *L'Assiuolo* sono rispettivamente: L. DOLCE, *Il Ragazzo*, in SANESI (a cura di), *La commedia...*, II, pp. 205-294; L. DE' MEDICI, *L'Aridosia*, in SANESI (a cura di), *La commedia...*, II, pp. 125-203 e G. M. CECCHI, *L'Assiuolo*, in N. BORSELLINO (a cura di), *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, I, 1962, pp. 121-194.

*Candelaio*, tutti alquanto immaturi a dispetto della loro età e convinti di poter competere con pretendenti molto più giovani di loro<sup>56</sup>.

Comunque gli innamorati, compresi i vecchi, le tentano davvero tutte per poter conquistare quella che credono essere la loro anima gemella; oltre ad adoperarsi attraverso l'industria<sup>57</sup>, proveranno con il più classico dei *cliché*, spendendo grosse cifre in beni materiali. Il *topos* dell'innamorato che sperpera denaro per far colpo sull'amata si ritrova nel *Decameron* in Nastagio degli Onesti (V, 8), in Federigo degli Alberighi (V, 9) ed Ansaldo (X, 5) e successivamente nella commedia del Cinquecento, ancora una volta con l'intraprendente Callimaco e con la focosa Angela della *Veniexiana*. Nastagio ama una donna con poche speranze e in una continua incertezza fra la tentazione di uccidersi e il perseverare «nello amare e nello spendere smisuratamente», sceglie la seconda opzione, rischiando così di perdere tutte le sue ricchezze. Federigo, anche lui non ricambiato, spenderà tutti i suoi averi fino a ridursi in miseria con un solo falcone, ma pronto tuttavia a sacrificare anche quest'ultimo bene per rendere felice la donna che ama; alla fine sarà premiato per la sua disperata perseveranza<sup>58</sup>. Ansaldo, invece, pagherà lautamente un negromante per conquistare il cuore di madonna Dianora, la quale crede ingenuamente di poterlo allontanare chiedendogli di compiere imprese impossibili.

Sul versante della commedia del Cinquecento Callimaco manifesta inizialmente l'intenzione di organizzare l'incontro con Lucrezia alle terme, luogo che:

---

<sup>56</sup> Sul tema del contrasto generazionale fra vecchi e giovani si è soffermato BORSELLINO, *Rozzi...*, p. 224, che sottolinea come i primi vengano implicitamente disapprovati e conseguentemente derisi dagli autori e dal pubblico. È il caso, ad esempio, di Ambrogio de *L'Assiuolo* che si reca all'appuntamento amoroso con un vestito leggero da giovane paggio, esponendosi al freddo, ma anche allo scherno di parenti ed amici, secondo uno dei più classici luoghi comuni, che vede un uomo vecchio teso a fare il giovane, riuscendo solo a rendersi ridicolo: STEWART, *Retorica...*, p. 179.

<sup>57</sup> Su questo tema: *infra*, p. 117 e ss..

<sup>58</sup> Sul personaggio di Federigo si è soffermato BRANCA, *Boccaccio...*, p. 80.

potrebbe [...] farla diventare d'un'altra natura, perché in simili lati vi condurrei di tutte quelle ragion piaceri che io potessi né lascerei indietro alcuna parte di magnificenza [...]  
(*Mandr.*, I, 1, 37).

Anche Angela, il cui amore per Iulio è fuoco che consuma dentro, si mostra intenzionata a voler stupire l'amato, sicché organizza il loro primo incontro nella sua casa, lussuosa al punto da esser definita più volte da Bernardo «il Paradiso» (*Ven.*, II, 4 e III, 2)<sup>59</sup>. Inoltre, al momento di congedarsi, Angela donerà a Iulio «una catenina d'oro e uno smeraldino», richiedendo in cambio fedeltà e «un solo bacetto».

Talvolta, invece, l'innamorato sceglie strade alternative e più tortuose per ri-conquistare, in questo caso, l'amato/a, affrontando una serie di peripezie che si concluderanno con un lieto fine. È ciò che accade nella novella di Tedaldo degli Elisei (III, 7), che a causa del rifiuto improvviso della sua donna decide, trafitto dal dolore, di lasciare Firenze alla volta di Cipro, per poi ritornarvi molti anni dopo ancora acceso dal desiderio di lei, che il tempo passato in guerra non era in alcun modo riuscito a sbiadire. Il giovane, che in città era dato per morto, si presenterà all'amata sotto le spoglie di un irriconoscibile pellegrino, facendosi rivelare i motivi per cui aveva lasciato il povero Tedaldo; chiarita la situazione l'uomo le svelerà la sua vera identità e la donna, non meno innamorata di lui, lo accoglierà con immensa gioia. La trama della *Pellegrina* di Girolamo Bargagli<sup>60</sup> riprende quasi fedelmente l'intreccio di questa novella. Sebbene qui sia una donna, Drusilla, creduta morta da Lucrezio, a giungere fino a Roma da pellegrina per ritrovarlo, allo stesso modo la vicenda si concluderà in un *happy end* con il ricongiungimento dei due amanti, a dimostrazione di

---

<sup>59</sup> Il mezzanino in cui Angela riceve Iulio ed il lusso degli ambienti richiamano alla mente la novella di Salabaetto del *Decameron* (VIII, 10): anche qui madama lancofiore, che a differenza di Angela non è interessata realmente a lui, farà preparare minuziosamente il luogo dell'incontro, al punto da abbagliare Salabaetto per il lusso vistosamente sfoggiato.

<sup>60</sup> L'edizione di riferimento è: G. BARGAGLI, *La Pellegrina*, in BORSELLINO (a cura di), *Commedie...*, pp. 427-552.



come l'amore possa riuscire a trionfare grazie alla tenacia e nonostante gli ostacoli<sup>61</sup>.

Non manca nell'ambito della multiforme tematica amorosa pure il caso in cui sotto mentite spoglie una donna sposata, ma rifiutata dal marito, si farà trovare nel letto al posto dell'amante di lui. Questo espediente, utilizzato nella maggior parte dei casi per cogliere in fallo il marito e dargli così una lezione, può essere dettato anche dal reale sentimento che la donna prova verso il coniuge e di cui non accetta in alcun modo il tradimento. Mi riferisco al caso di Giletta di Nerbona (*Dec.*, III, 9) , parallelo a quello di Fulvia de *Il Pedante*<sup>62</sup>: entrambe infatti non sono amate dai rispettivi mariti e come Giletta andrà a Firenze per farsi trovare nel letto al posto della donna desiderata da Beltramo, così Fulvia, moglie di Curzio, arriverà fino a Roma e si sostituirà all'amante del marito, riuscendo finalmente a conquistare il suo cuore<sup>63</sup>.

Fino a questo punto mi sono soffermata ad analizzare esclusivamente l'innamoramento fra uomo e donna, ma anche l'omosessualità, in effetti, va considerata parte delle forme d'amore, seppure un rapporto fra individui dello stesso sesso non viene mai esplicitato dagli autori, com'è facile immaginare, considerato il contesto culturale e politico in cui questi temi vengono sviluppati. Così il Boccaccio ci ritrae un Pietro da Vinciolo (V, 10) quasi in atteggiamento di tenerezza quando si accorge che l'amante

---

<sup>61</sup> Anche ne *Gl'Ingannati* la tredicenne Lelia, per sfuggire ad un matrimonio combinato, si traveste da ragazzo con il nome di Fabio e fugge dal convento dove è stata rinchiusa dal padre. Entra così al servizio del cavaliere Flamminio, di cui è innamorata, diventando il suo paggio solo per poter stare con lui. Alla fine Flamminio scoprirà la sua vera identità e i due si ameranno felicemente. L'insistenza di Lelia sul sentimento, la fedeltà, la costanza ed il sacrificio d'amore (*pathos*) viene posta in antitesi alla reazione del suo gemello Fabrizio che invece approfitta - senza pensarci troppo - dell'occasione amorosa (*eros*) offertagli da Isabella, la quale crede di avere a che fare con il suo amato Fabio: STEWART, *Retorica...*, pp. 198-200.

<sup>62</sup> L'edizione a cui mi sono attenuta è: F. BELO, *Il Pedante*, in SANESI (a cura di), *La commedia...*, I.

<sup>63</sup> A Giletta però non basterà rivelarsi: la donna dovrà infatti soddisfare le richieste di Beltramo per conquistarlo e cioè riuscire ad ottenere il suo anello, da cui l'uomo non si separa mai, ed avere un figlio da lui. È per questo che il riconoscimento avverrà solo in un secondo momento.

della moglie era un giovinetto «a cui per le sue cattività era andato lungamente dietro» e al quale dirà:

Leva su, non dubitare che io alcun mal ti faccia: ma dimmi come tu se' qui e perché. Il giovinetto gli disse ogni cosa; il quale Pietro, non men lieto di averlo trovato che la sua donna dolente, presolo per mano con seco nel menò nella camera nella quale la donna con la maggior paura del mondo l'aspettava. (*Dec.* V, 10, 52-53)

La novella si concluderà con l'ammiccamento ad un *ménage à trois* o forse più probabilmente *à deux*, su cui tuttavia Boccaccio non insiste, mantenendo piuttosto un atteggiamento ambiguo e sottilmente allusivo.

L'accenno - oserei dire - di dolcezza con cui Pietro prende per mano il ragazzo scompare del tutto nelle commedie cinquecentesche, lasciando intatto però l'elemento di ambiguità e le frequenti allusioni sessuali, spesso a quest'altezza più concrete e veraci.

I richiami alla sodomia sono presenti nella *Mandragola* di Machiavelli; l'autore, come ha precisato Stoppelli nell'introduzione alla seconda scena del quinto atto,

[...] ci mostra Nicia percorso da un brivido di sensualità nell'osservare il corpo «bianco, morbido, pastoso» di quel garzonaccio che lui stesso forse non avrebbe disdegnato<sup>64</sup>.

E altrettante allusioni saranno presenti anche nella commedia *Gl'Ingannati* con Stragualcia che dirà: «[...] io ci ho veduto un figliuol dell'oste bello come uno angioiolo» (III, 2); ne *La Veniexiana*, dove in un'intera scena (I, 3) Angela mimerà un rapporto amoroso con la sua serva, immaginando che al suo posto vi sia Iulio<sup>65</sup>; ed ancora ne *Il Ragazzo*, dove emerge l'ambiguità di Giacchetto che, travestitosi da donna, comincia a dubitare della sua identità sessuale, manifestando a

---

<sup>64</sup> MACHIAVELLI, *Mandragola*, p. 116. Anche ALONGE, *La riscoperta...*, in ALONGE, DAVICO BONINO (a cura di), *Storia...*, pp. 57-58, parla di una latenza omosessuale passiva di Nicia, che si evince dalle numerose allusioni sodomitiche, e trova conferma proprio in questa scena.

<sup>65</sup> Per i dettagli vd. *infra*, pp. 78-79.

Ciacco il desiderio di essere ermafrodito, «per provare quale è più dolce sapore, o all'una maniera o all'altra» (III, 2)<sup>66</sup>.

Ma è con l'Aretino che l'omosessualità assume spazi e connotati più precisi: non tanto nella *Cortigiana*, che presenta comunque una serie di richiami alla sodomia<sup>67</sup>, quanto piuttosto nel *Marescalco*, dove è proprio il protagonista ad amare dichiaratamente gli uomini. Qui però il discorso più che sull'omofilia si focalizza maggiormente sulla misoginia del personaggio, accentuato dal fatto che la burla di cui è vittima verte proprio sull'induzione a sposare una donna<sup>68</sup>.

L'amore assume così sia nel *Decameron* che nel teatro del Rinascimento diverse sfaccettature, che determinano però nelle figure degli innamorati sempre le medesime caratteristiche: la determinazione, la tenacia, l'impazienza, l'exasperazione del sentimento, fino ad arrivare alla vera e propria disperazione e, nei casi più estremi - ma ovviamente solo nel *Decameron* - alla morte, finale che rimane estraneo all'ambito della commedia. Che sia poi un amore omosessuale o eterosessuale poco importa, rimane, infatti, comunque, l'espressione più nobile e complessa delle emozioni umane.

---

<sup>66</sup> La curiosità di Giacchetto, scaturita in seguito al suo travestimento, è stata rilevata anche da STEWART, *Retorica...*, p. 219. Un vago accenno all'omosessualità è presente anche nella commedia *l'Assiuolo*, quando Rinuccio cita il detto: «andare in zoccoli» (I, 2), utilizzato anche dal Boccaccio proprio nella novella di Vinciolo: «Questo dolente abbandona me per volere con le sue disonestà andare in zoccoli per l'asciutto [...]» (*Dec.*, V, 10, 9)

<sup>67</sup> Nella *Cortigiana* Alviaia allude alle abitudini omosessuali ormai diffuse a corte (III, 6), mentre Parabolano esprime il suo disaccordo verso quello che considera un vizio (V, 12).

<sup>68</sup> PADOAN, *L'avventura...*, p. 66, ha notato come «non tanto la debolezza del marescalco suscita boccaccianamente riprovazione, quanto piuttosto divertita ironia la sua paura delle donne». L'autore, inoltre, sottolinea come il vizio della sodomia fosse abbastanza diffuso a quei tempi: nella commedia, oltre ai rapporti fra il marescalco e Giannico, si allude anche a quelli fra il cavaliere ed il paggio; e d'altronde anche l'Aretino a Mantova non andò esente da esperienze omosessuali).