

Suggerimenti boccacciane ne *Gli straccioni* di Annibal Caro*

Si può certo estendere a tutta la commedia del Cinquecento il giudizio con cui Eugenio Camerini esordiva il suo studio sulle commedie di Giovan Maria Cecchi, affermando che “gl’intrecci, il costume, il carattere, il dialogo, lo stile” siano da ritrovarsi nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio.¹ È ben noto, difatti, che non solo a Plauto e a Terenzio si rivolgevano i commediografi cinquecenteschi per la loro rappresentazione della vita quotidiana e cortigiana, ma anche a questo “grande zibaldone teatrale” del Trecento, da cui si potevano scegliere gli spunti di maggiore attinenza spettacolare.² Tra le più acclamate commedie rinascimentali dove l’influenza del Boccaccio “comico” è ampiamente documentata troviamo la *Calandra* (1513) di Bernardo Dovizi da Bibbiena, la *Mandragola* (1518) di Niccolò Machiavelli, nonché il *Candelaio* (1582) di Giordano Bruno. Un’attenzione periferica ha ricevuto invece la *Comedia degli Straccioni* di Annibal Caro (1507–66), considerata “un testo comico singolare” ed il meno boccacesco di tutta la varia produzione comica rinascimentale.³ Commissionato intorno al 1542 dal duca Pier Luigi Farnese, che dal ’43 al ’47 fu il nuovo protettore del Caro, questo testo teatrale fu portato a compimento due anni dopo, ma mai autorizzato dall’autore ad esser rappresentato.⁴ Rimase l’unica commedia del letterato marchigiano, oggi conosciuto forse più per la celebre polemica letteraria con il filologo modenese Ludovico Castelvetro, anziché per la prima traduzione in volgare dell’*Eneide* virgiliana (1563–66),

* Ringrazio sentitamente Stefano Jossa, Michael Papio e Corinna Salvadori Lonergan per il dialogo fruttuoso che ha contribuito ad arricchire le riflessioni di questo articolo.

¹ Camerini 1863, 3.

² Borsellino 1976, 13–50. Si vedano altresì Bonino 1989, 33–105, Baratto 1977, 93–95 in particolare, nonché Stewart 1986.

³ Borsellino 1976, 187–98 (in part. 190). Si veda altresì Borsellino 1967, 2:193–279.

⁴ Si vedano le lettere di Annibal Caro scritte tra il 1543 e il 1565 in Caro 1957–61, 1:268–69, 276, 278, 297; 2:43, 70, 72, 210, 222, 231, 240; 3:188, 208, 221. Si veda altresì Borsellino 1967, 2:198–200.

per quanto si possa affermare che il Caro si fosse conquistato uno stile comico attraverso le prose “stravaganti” alla bernesca composte per l’Accademia romana della Virtù.⁵

Proponendo una lettura alternativa a quella “manieristica” dell’italianista Giulio Ferroni, nonché a quella “aneddotica locale” di Nino Borsellino, questo articolo si propone di rivalutare la visione costruttiva cariana del rapporto con la realtà e l’ispirazione etico-realistica de *Gli Straccioni*, suggerendo che a questa fu determinante la presenza della voce boccacciana.⁶ Si rifletterà infatti sull’originalità del testo comico cariano per aver l’autore prediletto dalla “commedia umana” della terza corona fiorentina non tanto la “novella musa dell’intelligenza, dell’abilità e dell’astuzia,”⁷ quanto piuttosto la visualizzazione di un’umanità ideale che il Boccaccio contrappose allo spettacolo di rinnegamento di ogni viver civile scatenato dall’empia cupidigia umana, colpevole di aver frenato “la reverenda auttorità delle leggi, così divine come umane” (*Dec.* 1.intro.23).⁸

*“Roma santa! Roma del diavolo!” (CS 1.2)*⁹

La fortuna editoriale de *Gli Straccioni* cominciò dopo la morte del Caro, con le due edizioni alpine del 1582 e 1589, ma l’edizione condotta sul manoscritto autografo del codice Vaticano Urbinate latino 764 risale solamente al 1942.¹⁰ Venne poi portata sulle scene per la prima volta ben quattro secoli più tardi, nel 1949, quando Guido Salvini la diresse all’Olimpico di Vicenza. L’anno successivo fu anche allestita a Roma con Vittorio Gassman e Massimo Girotti.¹¹ La ragione addotta dal Caro al suo persistente rifiuto di rappresentarla — negandone richiesta, nel 1548, persino alla duchessa di Urbino, figlia di Pier Luigi Farnese — fu l’impossibilità di un adattamento de

⁵ Per la vita e le opere del Caro si vedano Caro 1974 e Greco 1950. Per la polemica letteraria con Ludovico Castelvetro si vedano Jossa 2008 e Lo Re 2008. Per approfondimenti sulle prose burlesche del Caro composte per l’Accademia della Virtù rimando a Moroncini 2016.

⁶ Ferroni 1972, 193–230. Per un’interpretazione etica della commedia cariana rimando a Greco 1976, 121 in particolare.

⁷ Russo 1966, 101.

⁸ Per uno studio sulle basi ideali del *Decameron*, rimando a Branca 2010, 56–70.

⁹ Caro 1978, 13. Sarà questa l’edizione di riferimento per le successive citazioni e sarà indicata con la sigla *CS*.

¹⁰ Cfr. Caro 1942.

¹¹ Greco 1976, 118; “Straccioni, commedia degli,” in *Grande Enciclopedia De Agostini* 1991, 21:52.

Gli Straccioni fuori di Roma e a distanza di anni dall'epoca in cui fu concepita:

Ringraziando prima Vostra Eccellenza del favor che mi fa di comandarmi, e d'acquistarmi la grazia de l'Eccellentissimo Signor Duca suo consorte, le rispondo quanto a la comedia che, oltre ch'ella non sia degna d'esser recitata in cospetto de l'Eccellenze Vostre non è accomodata a niun altro luogo che a Roma, e per Roma fu fatta, e per quel tempo, e d'un soggetto che allora era fresco ed a gusto del signor Duca suo Padre.¹²

Una commedia, dunque, che avrebbe dovuto essere “a gusto” del programma propagandistico dei Farnese, “per cui tutti gli avvenimenti,” scrive Giulio Ferroni, “e la stessa soluzione finale della commedia avrebbero trovato la loro luce all'ombra della potenza di Paolo III e della sua famiglia.”¹³ Ma perché fu continuamente rinviata e mai attuata? E perché negarne perfino la rappresentazione a Roma? Non se ne capisce davvero il motivo; a meno che non ci siano state ragioni di prudenza, ragioni dovute ad esempio al fatto che non pochi episodi di critica di costume, sapientemente introdotti anche grazie a spunti decameroniani, avrebbero potuto tradire i sentimenti del Caro per una riforma della Chiesa più vicina alle posizioni dell'Evangelismo italiano che al programma di riforme — pur sempre ortodosse — avviate da Paolo III. Mi asterrò qui dall'evidenziare i poco indagati legami del Caro con l'Evangelismo italiano.¹⁴ Mi è parso tuttavia opportuno introdurli, perché il tenere a mente i sentimenti del letterato marchigiano in materia di fede — giustappunto in quei delicati anni pre-tridentini — potrà favorire la riflessione tanto sulla dimensione spirituale di un umanista conosciuto quasi esclusivamente come “segretario-cortigiano,” che sul valore letterario di una commedia la cui ispirazione fondamentale è stata da autorevoli italianisti imprigionata al solo aspetto comico-satirico legato alle dimensioni romane e locali del suo ambiente, nonché all'ambito cortigiano del suo pubblico.¹⁵

Prima di discutere la voce boccacciana, e conseguentemente la rivalutazione etica della commedia, varrà forse la pena introdurre l'argomento “rinterzato” dell'intreccio narrativo cariano. Questo include un antefatto com-

¹² Annibale Caro a Vittoria della Rovere (1548), in Caro 1957–61, 2:70.

¹³ Ferroni 1972, 204.

¹⁴ Kristin Phillips-Court, l'unica studiosa che abbia seriamente contestualizzato *Gli Straccioni* del Caro nel clima religioso di quegli anni, ritiene tuttavia che: “one might characterize the play's Reform-minded ethos as environmental rather than as an expression of any deep moralizing on Caro's part” (Phillips-Court 2011, 113). Per approfondimenti sul coinvolgimento del Caro nel dissenso religioso pre-tridentino rimando a Moroncini 2016.

¹⁵ Cfr. Ferroni 1972 e Borsellino 1976, 193–96.

plicato dove due giovani amanti — Tindaro, chiamato poi Gisippo, e Giulietta, chiamata poi Agatina — organizzano una fuga d'amore per il mancato consenso del padre di lei al loro matrimonio; in seguito a diverse disavventure Giulietta è creduta morta, uccisa dai Turchi. Due principali vicende sono poi svolte parallelamente nei cinque atti. 1) Una pratica legale intentata presso il tribunale pontificio da due fratelli mercanti levantini, Giovanni e Battista de' Canali (padre e zio di Giulietta), per riottenere alcune gioie impegnate con altri mercanti. 2) Il ritrovamento a Roma di Giulietta, che dopo multiple penose disavventure riesce finalmente a riunirsi in matrimonio con Tindaro. Un terzo e minor episodio riguarda l'esistenza a Roma di un'altra nipote, madonna Argentina, presunta vedova del Cavalier Giordano, la quale i due fratelli non sapevano d'avere. Si aggiungerà, inoltre, che nel Prologo della sua commedia il Caro informa il pubblico che ai due fratelli levantini è stato attribuito l'epiteto "straccioni," al fine di operare sugli ascoltatori l'incantesimo che tradizionalmente si assegna allo spettacolo realistico, in quanto "straccioni" erano soprannominati giustappunto a Roma due mercanti riconoscibili per il loro abbigliamento trasandato.¹⁶

È stato convincentemente riconosciuto che questa *pièce* cariana risulterebbe un'abile rielaborazione del romanzo greco di Achille Tazio *Le avventure di Leucippo e Clitofonte*, "che offrì al Caro la possibilità di introdurre delle novità nell'ambito degli schemi convenzionali della commedia della prima metà del Cinquecento"¹⁷; pur essendo vero che non poche esperienze teatrali cinquecentesche gli diedero più d'uno spunto narrativo.¹⁸ Per quanto riguarda gli influssi boccacciani, oltre "a un grado di tensione patetica e retorica" riconosciuta da Nino Borsellino come "memoria dell'*Elegia di madonna Fiammetta*," questi sono stati dalla critica limitati alle avventure nel Mediterraneo corso dai pirati (particolarmente le novelle di Gerbino, *Dec.* 4.4, e Bernabò da Genova, *Dec.* 2.9); all'equivocità verbale e all'ambientazione sociale delle novelle di Calandrino (*Dec.* 8.3, 8.6, 9.3 e 9.5) rievocate negli *Straccioni* anche grazie alla presenza dei furbi di Campo

¹⁶ CS 5–8.

¹⁷ Ferrini 2009, 327. La Ferrini ci ricorda che nonostante la prima traduzione, latina e parziale, del romanzo di Achille Tazio uscì a Lione nel 1544, seguita, nel 1546, da quella parziale in volgare operata da Ludovico Dolce negli *Amorosi ragionamenti*, il romanzo greco era già stato presente nella letteratura europea attraverso le traduzioni bizantine del XII secolo, e che anche Giovanni Boccaccio gli fu debitore (330–32). Per approfondimenti si veda altresì Janni 1987, xi n. 7.

¹⁸ Greco 1976, 114–20.

dei Fiori e del pazzo Mirandola; nonché alla presenza di nomi decameroniani affidati all'innamorato Gisippo (da *Dec.* 10.8) e alla serva Nutta (da *Dec.* 6.10).¹⁹ Sorprendentemente, la presenza della voce boccacciana nell'opporre al documento di vita realmente vissuta un ideale del dover essere non è stata messa in rilievo. L'affinità del discorso religioso del testo comico cariano con quello che il Boccaccio intavolò nella sua "commedia umana" è stata anche questa pressoché ignorata. Da ultimo, la pragmaticità e le virtù caratteriali che avvicinano la Giulietta cariana ad alcune delle più celebri eroine decameroniane risultano alquanto minimizzate.²⁰

Sarà allora opportuno considerare che fin dalla prima scena del primo atto la presenza della rivoluzionarietà culturale operata dal Boccaccio appare dal Caro figurativamente introdotta nel dialogo tra Barbagrigia (compare del Cavalier Giordano e della presunta vedova Argentina) e Pilucca (loro servo, appena ritornato a Roma dal suo viaggio in Levante alla ricerca del suo padrone). Discutendo il gran mutamento edilizio della città, particolarmente i lavori di rinnovamento di Campo dei Fiori, Barbagrigia scherza con Pilucca che se si è smarrito ed è incapace di ritrovare la casa della sua padrona è perché questa "se l'ha ingoiata il Boccaccio, ovvero il locotenente del terremoto":

- Pilucca: Basta, noi siamo qui. Anzi io non so dove mi sia. Mi pareva d'esser fuori di mare, e pur mi va il cervello a guazzo. E mi vergogno a dire che non ritrovo la casa di madonna Argentina, mia padrona.
- Barbagrigia: Ah! Ah! Ah!
- Pilucca: Dove diavolo è questa casa?
- Barbagrigia: Se l'ha ingoiata il Boccaccio.
- Pilucca: Chi Boccaccio?
- Barbagrigia: Il soprastante della fame; non lo conosci? Il locotenente del terremoto. Quel che con una verga insanguinata e con un filo incantato, che mette sopra le case, le sconquassa e le tira tutte per terra.

(CS1.1.11–12)

Interrogandoci sull'uso di questa curiosa espressione cariana — suggerita forse dalla conoscenza del Caro di un certo Leonardo Boccaccio, che nel 1551 risulta essere il responsabile agli approvvigionamenti della città pontificia ("il che spiegherebbe l'appellativo di *soprastante della fame*"),²¹ — ci si chiede se magari il "virtuoso" stile del letterato marchigiano, che prediligeva un lessico e immagini di grande espressività, non contenga

¹⁹ Cfr. Borsellino 1976, 189–98 (191–92 in particolare) e Caponigro 1988.

²⁰ Cfr. Stauble 2009, 46, e 1996, 170.

²¹ Jacomuzzi in Caro 1974, 387 n. 23.

invero una chiave di lettura che possa indirizzarci a trovare l'ispirazione della sua commedia giustappunto nel più riconoscibile Maestro di Certaldo, avendo il Boccaccio operato un vero e proprio "terremoto" culturale, "non solo nella scrittura dei racconti, ma soprattutto nel teatro, riuscendo a superare la dicotomia, fino allora esistente, fra le rappresentazioni buffe e quelle tragiche, fra gli svolgimenti allegorici e quelli impostati sulla realtà e la cronaca."²² Si potrà allora riflettere che nonostante il dialogo iniziale tra Barbagrìgia e Pilucca aiuti il Caro a richiamare l'attenzione dello spettatore sulla magnificenza di Roma governata da Paolo III Farnese ("Oh bel palazzo! Oh bella piazza! Oh bella Roma!" — decanta Demetrio alla vista del nuovo Palazzo Farnese e del rinnovamento edilizio in Campo dei Fiori; *CS* 1.1.12), nondimeno già nella seconda scena questa stessa città è giudicata dai due fratelli Straccioni come in mano "del diavolo" più che una città "santa":

Giovanni:	Roma santa, Roma santa! Roma del diavolo!
Battista:	Roma del diavolo. Roma doma.
Giovanni:	Poveri e pazzi.
Battista:	Sì, pazzi e poveri ci ha fatti noi.
Giovanni:	Con la grazia di Messer Domenedio.
Demetrio:	Che ucellacci son questi? O litiganti, o archemisti debbono essere.
Giovanni:	Da Scio a Genova.
Battista:	Da Genova a Roma.
Giovanni:	Da Erode a Pilato.

(*CS*1.2.13)

Poche battute ad inizio di un testo teatrale scritto per divertire fanno sorprendentemente rivivere il ricordo della Passione di Cristo e la corresponsabilità di Roma nel non prestar fede alla venuta di Cristo. Giovanni e Battista, infatti, "che erano due in uno o uno in due" (*CS*, Prologo, 5) — e naturale è l'allusione a Gesù e al suo precursore Giovanni, che con il battesimo d'acqua preparò il battesimo dello Spirito (Luca 3:16) — si riconoscono "poveri e pazzi" a causa di "Roma doma," definita altresì — due volte — "Roma del diavolo." Simili battute non erano nuove nel teatro comico rinascimentale, basti pensare alla *Roma coda mundi* che apre il primo atto della *Cortigiana* (1534) di Pietro Aretino²³; o anche alla polemica anticlericale che risalta nel primo atto (1.13) dell'*Amor costante* (1536) di Alessandro Piccolomini.²⁴ Il Caro, tuttavia, appare aver affidato al gioco di parole dei suoi Straccioni una maggior enfasi riformista. L'espressione proverbiale "da

²² Fo 2011, 16.

²³ Aretino 1968, 121. Si veda altresì Baratto 1977, 130–38.

²⁴ Si veda Borsellino 1967, 1:335–36.

Erode a Pilato,” che indica il rivolgersi da una parte all’altra senza concludere nulla, accanto al sintagma “poveri e pazzi,” non può difatti non ricordare lo scherno che subì Gesù prima da Erode Antipa (Luca 23:11) e poi dai soldati di Pilato, i quali lo prepararono alla crocifissione spogliandolo e rivestendolo con un manto scarlatto ed una corona di spine, salutandolo sarcasticamente “re dei Giudei” (Matteo 27:27–31). La “Roma del diavolo” non può dunque che alludere all’offesa che l’insegnamento e il sacrificio di Cristo ricevevano quotidianamente alla corte pontificia, nonostante i tentativi di riforma assicurati da papa Paolo III Farnese in seguito al *Consilium de emendanda ecclesia*.²⁵ Non per niente nel manoscritto cariano “Roma del diavolo” risulta cancellata entrambe le volte, e nella prima stampa degli *Straccioni*, l’editore aveva mutato la battuta dei due fratelli in “Città bella, città brutta.”²⁶ In aggiunta, ad occhio attento, non sfugge che nel descriverci l’arrivo nella “Roma del diavolo” dei due fratelli “litiganti,” definiti ad inizio del Prologo “due in uno o uno in due,” il Caro abbia voluto deliberatamente alludere al XXVIII canto dell’*Inferno* dantesco, dove si condanna chi ha seminato odio sulla terra e chi ha separato i credenti dall’unità della Chiesa. “Che erano due in uno o uno in due,” difatti, esplicitamente ripropone la citazione dantesca “ed eran due in uno e uno in due” (*Inf.* 28.125). Tenendo dunque presente che questo canto scismatico dantesco contribuì all’ispirazione dell’esordio tragico-comico cariano, il discorso etico di questa commedia risulterebbe ancor più interessante per aver il Caro allegoricamente prefigurato che il degrado morale della Chiesa di Roma avrebbe sancito lo scisma religioso del ’500.

Non parrebbe ora errato suggerire che l’entrata in scena degli Straccioni non può non ricordare l’arrivo a Roma del boccacciano Abraam per “vedere colui il quale” si dice “che è vicario di Dio in terra” e per considerare “i suoi modi e i suoi costumi, e similmente de’ suoi fratelli cardinali” (*Dec.* 1.2.10). Contrariamente alle sue aspettative, vi trovò “niuna santità, niuna divozione, niuna buona opera o esemplo di vita o d’altro in alcuno che cherico fosse veder mi parve, ma lussuria, avarizia e gulosità, fraude, invidia e superbia” (*Dec.* 1.2.24). La sua conversione non sarà dovuta all’esempio dei ministri della Chiesa, ma allo Spirito di Dio:

E per quello che io estimi, con ogni sollecitudine e con ogni ingegno e con ogni arte mi pare che il vostro pastore e per conseguente tutti gli altri si procaccino di ridurre a nulla e di cacciare del mondo la cristiana religione, là dove essi fondamento e sostegno esser dovrebbero di quella. E per

²⁵ Per approfondimenti rimando a Gleason 1993, 129–76.

²⁶ Greco 1976, 135; Jacomuzzi in Caro 1974, 389 n. 1.

ciò che io veggio non quello avvenire che essi procacciano, ma continuamente la vostra religione aumentarsi e più lucida e più chiara divenire, meritatamente mi par discernere lo Spirito Santo esser d'essa, sí come di vera e di santa più che ogni altra, fondamento e sostegno. (*Dec.* 1.2.25–27)

Nei dialoghi cariani il degrado dei costumi della Chiesa viene altresì abbozzato quando vengono tratteggiati gli ordini religiosi. Si menziona infatti “la licenza de le monache da Genova” (*CS* 1.2.15), plausibilmente con un'allusione ad una curiosità che non pare estranea a quella delle religiose frequentate da Masetto di Lamporecchio (*Dec.* 3.1)²⁷; mentre i frati sono emblematizzati dalla figura di frate Cerbone, il cui stile di vita, parimenti al Timoteo della *Mandragola*, non par tanto dissimile da frate Cipolla (*Dec.* 6.10) e dagli altri scaltri religiosi decameroniani²⁸:

Marabeo: Sai chi sarà buono a far credere che [Argentina] sia pre-
gna? Fra Cerbone
Pilucca: Ed a impregnarla sarà anco buono.
(*CS* 2.3.39)

Poi ancora:

Marabeo: Imperò bisogna stare un poco sfuggiasco e levar lei [Giu-
lietta] di casa.
Pilucca: E dove la metteremo?
Marabeo: Fra Cerbone è ricovero di tutti i nostri contrabandi.
(*CS* 4.1.58)

Queste battute polemiche contro i religiosi, che potrebbero sembrare solo ripetizione di un costume letterario, affonderebbero invero in convinzioni che il Caro ci ha lasciato tanto nelle sue prose bernesche quanto nelle pagine del suo epistolario. Basterà ad esempio ricordare che la *Diceria di Santa Nafissa*, composta nel '36 o '38 per i sodali dell'Accademia della Virtù, aveva

²⁷ Si veda anche la novella decameroniana della badessa e le brache (9.2). A proposito di questa battuta cariana, Guglielminetti (in Caro 1978) annota che nella prima novella di Matteo Bandello leggiamo: “Io voglio al presente fare come m'ha detto più volte il barba Pedrone che fanno le monache di Genova, le quali se ne vanno dove più piace loro a diportarsi per la città e fuori, e poi quando tornano al monistero dicono a la badessa: Madre, con la vostra licenza ce ne siamo andate a ricreazione, a prender un poco d'aria” (*CS* 15 n. 3).

²⁸ Si vedano ad esempio le novelle del monaco e l'abate (1.4), di don Felice e frate Puccio (3.4), di Ferondo e l'abate (3.8), di Alibech e Rustico monaco (3.10), di frate Alberto (4.2), del prevosto che tenta di sedurre una vedova onesta (8.4) e di donno Gianni (9.10). Per uno studio sulla religione nel *Decameron* rimando a Ó Cuilleánáin 1984.

sfiorato accenti di profanità, avendo il nostro autore burlescamente suggerito di proteggere Nafissa, la statuetta priapica simbolo di lussuria, in un tabernacolo, spiegandone così il segreto:

che questa è una Santa di quelle che sono state canonizzate da' nostri frati, ed è quella medesima, che domandano Santa Nafissa: perciocchè questa dea, conosciuto il bisogno di certi Conventi di frati suoi devoti, per salute di quelli entrò in Nafissa monaca santissima, la quale per carità li sovvenne tutti, e senza risparmio si lasciò fare quella piacevolezza a tutti per l'amor di Dio; e così in santa Nafissa fu convertita e da' frati canonizzata.²⁹

Da discorso ridanciano e giocondo, la polemica antifratesca del Caro si qualificherà poi per robustezza concettuale nella lettera a Bernardino Spina, scritta nell'autunno del 1544, quando cioè la *Comedia degli Straccioni* era ancora fresca d'inchiostro.³⁰ In questa lettera il Caro espresse sentimenti di religiosità cristiana ("avvertite che io distinguo la religione [della Scrittura] dalla frateria") che rimarranno la testimonianza più importante (e più pericolosa) della sua evoluzione spirituale in quei delicati anni di dibattito teologico. L'autunno successivo, con l'inizio delle persecuzioni inquisitoriali, quest'epistola fu considerata dall'autore stesso una "letteraccia," e lo Spina fu pregato di "stracciare" le lettere che gli inviava, "perché questi furbi librai stampano ogni scempiezza."³¹

Il quadro poco lusinghiero della Roma farnesiana presentatoci nei primi tre atti cariani potrebbe essere sintetizzato dall'amara constatazione della Filomena decameroniana, la quale ad inizio della terza novella della terza giornata, dopo essersi lamentata che ai religiosi "noi oltre modo credule troppa fede prestiamo" (*Dec.* 3.3.4), sottolinea la decadenza morale della sua città, descritta come "più d'inganni piena che d'amore o di fede" (*Dec.* 3.3.5). Difatti, fatta eccezione per i due innamorati, Tindaro/Gisippo e Giulietta/Agatina, i quali obbediscono ad una morale superiore e alla legge del vero amore, i dialoghi della commedia sono espressione di un *modus vivendi* regolato dalla morale della "robba," dove non sono solo i due fratelli mercanti levantini, frate Cerbone o i servi Marabeo e Pilucca ad operare senza tanti scrupoli per il proprio utile ("De la robba Pilucca, de la robba, se volemo esser galantuomini" *CS* 1.4.23), ma persino Demetrio, il fedele compagno di Tindaro si lascia trascinare dal fascino del vantaggio economico che deriverebbe al suo amico se sposasse madonna Argentina:

²⁹ Caro 1821, 53.

³⁰ La lettera in questione è riportata in Caro 1957–61, 1:315–20. Si veda altresì Greco 1950, 54–61.

³¹ Caro 1957–61, 1:342–43.

Demetrio: Che? Hai preso moglie?
 Pilucca: No! La padrona ha preso marito.
 Demetrio: Sarebbe mai quella che si marita con un certo greco?
 Pilucca: Che? Già la conoscete?
 Demetrio: No, ma si ho inteso parlare qui da certi.
 Pilucca: Che ne dicevano?
 Demetrio: Ch'è bella.
 Pilucca: Bellissima.
 Demetrio: Ricca.
 Pilucca: Ricchissima.
 Demetrio: Buona robba.

(CS 3.2.45)

In aggiunta, il dialogo di Demetrio con Satiro, il servo di Tindaro che reputa la vedova Argentina una “dea” per il suo padrone perché una facile via di ricchezza (“E che robba, e che donna arebbe egli! Un contado [si può dire] e una dea”; CS 1.3.20), tradirebbe di fatto la *ragion di mercatura* decameroniana a scapito della fonte greca. Nel romanzo di Achille Tazio, infatti, il dialogo tra Clinia (l'equivalente di Demetrio) e il servo Satiro sottolinea la bellezza, la giovinezza, e la ricchezza di Melite (l'equivalente di madonna Argentina) mettendo però in guardia Clitofonte (l'equivalente di Tindaro/Gisippo) che peccherebbe di superbia nel rifiutare l'occasione che Afrodite e Eros gli hanno concesso.³² Nella scena cariana, invece, si pone l'accento sulla sistemazione economica che ne deriverebbe a Tindaro e a chi gli è amico o a servizio se sposasse una donna così ricca come la vedova Argentina.

Giulietta: sintesi di virtù femminili decameroniane?

La voce boccacciana nella commedia cariana risulterebbe ancor più rivelante se si considerasse che non dissimilmente dal *Decameron*, dove l'ostinazione d'amore, l'ingegno, la purezza e la fermezza d'animo non di rado sono affidati a figure femminili, anche ne *Gli Straccioni* è giustappunto Giulietta/Agatina, “bella, e buona, e savia a meraviglia” (CS 1.5.26), che da vittima passiva dei casi avversi della fortuna, con gran determinazione e pragmatismo riesce a trasformare la sua sventura in fonte di salvezza e di gioia, denunciando allo stesso tempo il malcostume del tempo. Essendo infatti riuscita a sfuggire dalle grinfie di Pilucca e Marabeo, Giulietta dapprima denuncia al Procuratore pontificio che la Roma di Paolo III manca sì tanto di

³² Per i riferimenti testuali al romanzo di Achille Tazio, rimando a Ferrini 2009, 343 n. 51 in particolare.

“giustizia” e “misericordia” ch’ella si sente “sforzata e martirizzata da’ Cristiani” (CS 4.4.63) — ed essendo stata pronunciata in strada, quindi *on stage*, questa denuncia femminile può considerarsi un fatto più unico che raro nella commedia del Cinquecento.³³ In seguito, avendo appreso dell’imminente matrimonio del suo amato con madonna Argentina, l’eroina cariana non lascia che lo sconforto prenda il sopravvento, e con spirito d’iniziativa scrive una lettera a Tindaro dove manifesta una reazione verbale degna delle più esemplari figure decameroniane determinate “nei fatti” a mortificare la controparte maschile responsabile del conflitto³⁴:

- Demetrio: “Ahi Tindaro! Voi vi rimaritate. Or non sète voi mio marito? Se non mi sète ancor di letto e non volete essermi per amore, vi sète pur di fede, e mi dovete esser per obbligo. Non sono io quella, che per esser vostra moglie non mi sono curata d’abbandonar la mia madre, né di andar dispersa da la mia patria, né divenir favola del mondo? Ricordatevi che per voi sono stata a tante tempeste, per voi sono venuta in preda de’ corsari, per voi si può dir che io sia morta, per voi son venduta, per voi carcerata, per voi battuta. E per non venir donna d’altro uomo, come voi sète fatto uomo d’altra donna, in tante e sì dure fortune sono stata sempre d’animo costante, e di corpo sono ancor vergine. E voi non forzato, non venduto, non battuto, a vostro diletto vi rimaritate?”...
- Gisippo: E Giulietta scrive queste cose!
- Demetrio: “Il dolor che io ne sento è tale, che ne doverò tosto morire, ma solo desidero di non morir serva né vituperata. Per l’una di queste cose io disegno di condurmi col testimonio de la mia verginità a mostrare agli miei che io per legittimo amore, e non per incontinenza, ho consentito a venir con voi. Per l’altra io vi prego (se più di momento alcuno sono i miei preghi appresso di voi) che procuriate per me, poiché non posso morir donna vostra, che io non muoia almeno schiava d’altrui. O ricuperate con la giustizia o impetrate da la vostra sposa la mia libertà, che per esser ella così gentile, come intendo, ve la doverà facilmente concedere; e, bisognando, promettete il prezzo ch’io sono stata comprata, ch’io prometto a voi restituirvelo”...
- Gisippo: Oh che dolore è questo!

(CS 5.2.72–73)

³³ Si veda Günsberg 1997, 6–48.

³⁴ Cfr. Barolini 2006, 281–303. Per un approfondito studio sulla presenza femminile nel *Decameron* rimando a Totaro 2005. Si veda altresì Sciacovelli 2005 (60–97 in particolare).

Pur considerando che la spettacolarità oratoria di Giulietta è ambientata in un contesto “comico,” la sua fiera eloquenza par riecheggiare la *gravitas* dialettica di Ghismonda, quando questa difese al padre Tancredi la legittimità del suo amore per Guiscardo:

Tancredi, né a negare né a pregare son disposta, per ciò che né l'un mi varrebbe né l'altro voglio che mi vaglia; e oltre a ciò in niuno atto intendo di rendermi benivola la tua mansuetudine e 'l tuo amore: ma, il vero confessando, prima con vere ragioni difender la fama mia e poi con fatti fortissimamente seguire la grandezza dell'animo mio. [...] Raguarda tra tutti i tuoi nobili uomini e examina la lor vita, i lor costumi e le loro maniere, e d'altra parte quelle di Guiscardo raguarda: se tu vorrai senza animosità giudicare, tu dirai lui nobilissimo e questi tuoi nobili tutti esser villani. Delle virtù e del valor di Guiscardo io non credetti al giudizio d'alcuna altra persona che a quello delle tue parole e de' miei occhi. [...] E se pure in ciò alcuno inganno ricevuto avessi, da te sarei stata ingannata. [...] Or via, va con le femine a spander le lagrime, e incredulendo, con un medesimo colpo, se così ti par che meritato abbiamo, uccidi. (*Dec.* 4.1.31–45).

Situazioni del tutto differenti, certo, ma analoga grandezza d'animo femminile, manifestata in entrambe dal medesimo proposito di morire per non venir meno al “vero confessando”: Ghismonda sceglie di uccidersi piuttosto che rinnegare il suo amore per Guiscardo a Tancredi; Giulietta preferirebbe darsi la morte pur di non rimaner “vituperata” perché “schiava” d'amore “d'altrui” (si era già saputo dal Cavalier Giordano che nonostante “per mille vie” avesse “provato di lusingarla, di pregarla, di prometterle, di donarle,” Giulietta era stata “dispostissima di morire” pur di non cedergli; *CS* 4.2.60–1).

A metà tra vittima dei casi della fortuna e trionfatrice sentimentale in virtù della sua fedeltà, determinazione e “saviezza” — qualità che condividerebbe con le decameroniane Zinevra (*Dec.* 2.9), Giletta (*Dec.* 3.9) e Adalietta (*Dec.* 10.9) — l'eroina cariana, che nella lettera a Tindaro aveva sottolineato come a dispetto di “tante e sì dure fortune” era sempre stata “d'animo costante, e di corpo ancor vergine,” emergerebbe invero quasi come una seconda Griselda (*Dec.* 10.10), sublime figura femminile boccacciana di virtù “al limite di un gioco di ribaltamento della beffa,”³⁵ sebbene la sua inverosimile pazienza non alluderebbe ad altro che alla forza d'animo del buon cristiano, sottoposto da Dio a dure prove.³⁶ Non sarà stato difatti

³⁵ Tateo 2013, 17.

³⁶ Così almeno si evince dalla celeberrima versione latina del Petrarca, plausibilmente apprezzata da un umanista quale fu il Caro. Cfr. Boccaccio e Petrarca 1991. Si veda altresì Picone 2008.

un caso che nell'agosto del 1543, quindi nel momento della composizione (o conclusione) degli *Straccioni*, l'umanista senese Claudio Tolomei scrisse ad Annibal Caro che il discorso di Griselda a Gualtieri, "quando questi le comandò che ritornasse a casa di Giannucolo suo padre," e nel quale la donna ricordò la sua verginità, dovesse considerarsi l'esempio boccacciano di "parlar con più umiltà, e con maggior riverenza."³⁷ Non meno superfluo, inoltre, parrà ricordare che Annibal Caro non solo compare nell'elenco degli illustri destinatari delle novantotto *Lettere decameroniane* che Francesco Sansovino diede alle stampe nel 1543, ma che al letterato marchigiano il Sansovino indirizzò giustappunto le sue *Osservazioni sopra la Decima Giornata del Boccaccio*, dove discusse "la maggior cortesia de gl'amanti."³⁸ Che queste osservazioni sansoviniane siano forse da riconoscersi nel *Fascetto di quinterni in quarto di mano del Cavaliero con iscrizione sopra: Osservazioni sopra il Boccaccio* che figura nell'inventario della biblioteca di Annibal Caro? Difficile da verificare, visto che la biblioteca del Caro fu smembrata, venduta alla spicciolata e di quel fascetto di appunti sopra il Boccaccio, qualunque cosa fosse, non si hanno tracce.³⁹

Ma un'altra figura femminile decameroniana potrebbe aver ispirato il Caro nel dipingere le qualità caratteriali della sua Giulietta. Contrariamente ad altre eroine comiche cinquecentesche, quali Lucrezia (*Mandragola*, 5.4 e 5.6) o Oretta (*Assiolo*, 5.1), anche loro protagoniste di un passaggio da un ruolo passivo ad un altro più attivo una volta confrontata la realtà,⁴⁰ l'eroina cariana non rivede i suoi principi morali, e nemmeno si perita, come già osservato, di denunciare al procuratore pontificio che onore e fede non siano più in auge a Roma. In virtù di questo suo sano sentimento morale, Giulietta si distinguerebbe nella commedia italiana del Cinquecento per la stessa rettitudine messa in luce nella "commedia umana" boccacciana da Pampinea, la quale aveva dapprima opposto "l'onestamente andare" della giovanile brigata fiorentina allo "star disonestamente" dei suoi concittadini (*Dec. 1.intro.72*), ed in seguito aveva denunciato l'ipocrisia dei religiosi, che rimproverano agli altri i loro stessi vizi e promettono il Paradiso non ai meritevoli ma a chi ha pagato di più (*Dec. 4.2.5–6*). Se nella metà del Cinque-

³⁷ Caro 1735, 3:116–17.

³⁸ Sansovino 1543, 76–77.

³⁹ Cfr. Greco 1950, 133.

⁴⁰ Per l'ambigua moralità di Lucrezia, "perfettamente buona e onorevolmente cattiva," si veda Russo 1966, 108–11. Per la somiglianza caratteriale di Oretta al personaggio femminile machiavelliano rimando a Stauble 1996, 166–67.

cento “il comico del significato” aveva lasciato spazio al “comico del significante,” dove “un pubblico di corte, ristretto e sufficientemente colto” era invitato a “trovare nella miscela linguistica della commedia precise allusioni letterarie, realizzando così l’*incontro* con l’autore su un piano di cultura comune,”⁴¹ ci si chiede se “la rarità e la bellezza de’ concetti” di Giulietta, elementi che in una commedia lo stesso Caro considerò più importanti della “materia” e “dei soggetti,”⁴² non rimandino invero allo stesso disegno di ideale comportamento del vivere che il Boccaccio affidò alla funzione dell’*onesta brigata* decameroniana, concepita non per “sopravvivere,” ma per “rifondare” l’ordine civile del vivere,⁴³ che era stato tristemente sconvolto da una peste che parve intesa come punizione divina:

Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre a ogn’altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza: la quale, per operatione de’ corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali. (*Dec. 1.intro.8.*)

Per coincidenza, anche nel 1527, l’anno del Sacco di Roma, ricordato nella commedia cariana dal Cavalier Giordano proprio in chiusura del quinto atto (*CS 5.5*), e vissuto anche questo evento dai contemporanei come una sorta di ineluttabile castigo divino,⁴⁴ la peste infierì nuovamente a Firenze, tanto che il Caro, da poco trasferitovisi dalla sua nativa Civitanova Marche, fu costretto a cercar rifugio a Bivigliano. Curiosamente il 1527 fu altresì l’anno del suo incontro con Benedetto Varchi, assertore che il Sacco “mai fu castigo né più crudele né più meritato,”⁴⁵ e dal quale il letterato marchigiano “aveva udito come fosse sufficiente per meglio apprendere la lingua toscana la lezione de li tre primi Dante, Petrarca, e Boccaccio.”⁴⁶ Nella celebre *Apologia* (1558) contro il Castelvetro, il Caro avrebbe poi confermato di aver seguito la lezione di questi tre “maestri,” pur presentando le tre corone fiorentine, “spezialmente Petrarca e Boccaccio,” come autorità linguistica esemplare, non normativa.⁴⁷

⁴¹ Altieri Biagi 1980, 3.

⁴² Caro 1957–61, 3:191–93.

⁴³ Cfr. Branca 2010, 63–67, Cardini 2007, 64–85, Barolini 2006, 224–44.

⁴⁴ Per una ricostruzione storico-culturale di questo “punitivo” evento rimando a Chastel 1983 e Firpo 1997, 101–13.

⁴⁵ Varchi 1721, 45.

⁴⁶ Greco 1950, 12–14 e 18–19.

⁴⁷ Cfr. Caro 1974, 120–21.

La stretta amicizia del Varchi con il Caro, che in una lettera a Lionardo Salviati confermò “di riconoscere tutto quel poco ch’io so di lingua da la pratica di Fiorenza,”⁴⁸ ci induce infine a sottolineare, sia pur succintamente, che per la sua commedia di ambientazione romana il nostro umanista marchigiano scelse un “eclettismo espressivo” dove primeggiava la lingua viva fiorentina. Consapevole, tuttavia, “che uno che non sia toscano non farà mai questa parte bene,”⁴⁹ egli si rivolse a Luca Martini per fargli avere un elenco di proverbi e motti toscani da poter utilizzare nella sua favola comica.⁵⁰ Dal carteggio del Caro siamo inoltre informati ch’egli si era impegnato ad inviare la commedia al Varchi una volta finita, affinché “voi la veggiate, perché spero di migliorarnela assai.”⁵¹ Sfortunatamente le lettere superstiti del Varchi non fanno luce sul giudizio ch’egli avrebbe espresso in proposito.

Riflessioni conclusive

Considerando che “ogni forma di spettacolo è recupero del passato, progettazione del futuro, messa in discussione del presente,”⁵² dal discorso che abbiamo intrapreso si è portati a riconoscere che ciò che il Caro intendeva recuperare dalla “commedia dell’uomo” della terza corona fiorentina non fosse tanto il gusto della beffa e la fiducia nell’operosa intelligenza dell’individuo — una costante boccacesca nelle commedie del Cinquecento — quanto piuttosto la stessa “re-creation through recreation,”⁵³ ovvero quella stessa proposta di rifondazione etica del vivere, così ben emblemizzata nel *Decameron* sia a livello diegetico, dalla galleria di figure delle novelle ordinate secondo esemplari estremi di umanità (dal negativo al positivo), sia a livello intradiegetico, con il discorso di Pampinea alla prima giornata (a cui si ricollega quello di Panfilo nella Conclusione della decima giornata). Ma la commedia etica cariana, ambientata nella *Roma del diavolo*, risultò forse più un’opera letteraria controversa che un testo teatrale spettacolare e propagandistico, ragione che potrebbe spiegarne la mancata rappresentazione e la pubblicazione postuma (censurata). Il titolo della *pièce*, tra l’altro,

⁴⁸ Caro 1957–61, 3:283–86.

⁴⁹ Machiavelli 1950, 2:816.

⁵⁰ Cfr. Caro 1957–61, 1:277–78. L’inventario della biblioteca del Caro riporta *Un quinteretto di proverbi scritti a mano per alfabeto* (Greco 1950, 124), benché anche di questi fogli oggi non si abbia traccia.

⁵¹ Caro 1957–61, 1:296–98.

⁵² Morteo 1994, 113.

⁵³ Barolini 2006, 228.

avrebbe potuto ricordare quella lezione di giustizia sociale e di cristiana concezione della vita che il reverendo amico del Caro, il vescovo Giovanni Guidiccioni, fustigatore delle debolezze morali della Chiesa ed ammiratore del cappuccino Bernardino Ochino,⁵⁴ scrisse nel 1533 in conseguenza della rivolta degli Straccioni, una variante cinquecentesca della fiorentina rivolta dei Ciompi.⁵⁵ Il plausibile nesso tra il titolo della commedia cariana e l'*Orazione ai nobili di Lucca* del vescovo di Fossombrone fu già suggerito dal maestro Carlo Dionisotti, il quale sottolineò altresì che Firenze e Roma debbano considerarsi "i termini di qualunque interpretazione storica si faccia della vita e dell'opera di Annibal Caro."⁵⁶

AMBRA MORONCINI

UNIVERSITY OF SUSSEX

⁵⁴ Si veda ad esempio la lettera di Giovanni Guidiccioni a Giovan Battista Bernardi (aprile 1531), nella quale si consigliava al suo compatriota di non andare a Roma, considerata "una nuova Babilonia" per la corrotta vita dei preti, per la vendita delle indulgenze e, soprattutto, per la mancanza di fede (Guidiccioni 1979, 1:123–26). Si veda altresì la lettera di Guidiccioni a Annibal Caro dell'agosto 1538 (2:10–12), nonché i sonetti di Guidiccioni a Bernardino Ochino (Guidiccioni 2006, 76–77, 200, 202–03).

⁵⁵ Guidiccioni 1994.

⁵⁶ Dionisotti 2009, 257–69. Si veda altresì Dionisotti in Guidiccioni 1994, 21–101, e Borsellino 1976, 193 (dove l'opportuno suggerimento del Dionisotti fu invece contestato).

Opere citate

- Altieri Biagi, Maria Luisa. 1980. *La lingua in scena*. Bologna: Zanichelli.
- Aretino, Pietro. 1968. *La cortigiana*. In *Tutte le commedie*. A c. di G. B. De Sanctis. Milano: Mursia. 113–223.
- Barolini, Teodolinda. 2006. *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*. New York: Fordham University Press.
- Baratto, Mario. 1977. *La commedia del Cinquecento: Aspetti e problemi*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Boccaccio, Giovanni. 1992. *Decameron*. 2 voll. A c. di V. Branca. Torino: Einaudi.
- Boccaccio, Giovanni, e Francesco Petrarca. 1991. *Griselda*. A c. di L. C. Rossi. Palermo: Selliero.
- Bonino, Guido Davico. 1989. *La commedia italiana del Cinquecento e altre note su letteratura e teatro*. Torino: Tirrenia Stampatori.
- Borsellino, Nino. 1967. *Commedie del Cinquecento*. 2 voll. Milano: Feltrinelli.
- . 1976. *Rozzi e Intronati: Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*. Roma: Bulzoni.
- Branca, Vittore. 2010. *Boccaccio medievale*. Milano: BUR.
- Camerini, Eugenio Salomone. 1863. “Intorno alle commedie di Giovan Maria Cecchi.” In Giovan Maria Cecchi. *L'assiuolo: commedia e saggio di proverbj. Coll'aggiunta di uno studio sulle commedie dell'autore [Eugenio Camerini] e di una lezione sui proverbj toscani per Luigi Fiacchi*. Milano: C. Daelli & C. Editori. 3–38.
- Caponigro, Maria Adelaide. 1988. “Analisi transazionale delle vicende amoro-se ne *Gli Straccioni* di Annibal Caro.” *Studi latini e italiani* 2: 93–119. Ora consultabile in http://www.centrostudicariani.it/Caponigro_AnalisiTransazionale_Staccioni.aspx
- Cardini, Franco. 2007. *Le cento novelle contro la morte: Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*. Roma: Salerno Editrice.
- Caro, Annibal. 1735. *Delle lettere familiari del Commendatore Annibal Caro*. 3 voll. Vol. 3. Padova: Giuseppe Comino.
- . 1821. *La Statua della Foia ovvero di Santa Nafissa. Diceria al sesto Re della Virtù. Dicerie di Annibal Caro e di Altri a' Re della Virtù*. A c. di B. Gamba. Venezia: Alvisopoli. 41–54.
- . 1942. *Comedia degli Straccioni, secondo il Manoscritto Vaticano Urbinate Latino 764*. A c. di A. Greco. Roma: Edizioni italiane.
- . 1957–61. *Lettere familiari*. 3 voll. A c. di A. Greco. Firenze: Le Monnier.

- . 1974. *Opere*. A c. di S. Jacomuzzi. Torino: Utet.
- . 1978. *Comedia degli Straccioni*. A c. di M. Guglielminetti. Torino: Einaudi.
- Chastel, André. 1983. *Il Sacco di Roma*. Torino: Einaudi.
- Dionisotti, Carlo. 2009. *Scritti di storia e letteratura italiana*. 5 voll. Vol. 2. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Ferrini, Maria Fernanda. 2009. “La Giulietta rapita: Il romanzo greco ne *Gli Straccioni* di Annibal Caro.” In *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*. A c. di D. Poli, L. Melosi e A. Bianchi. Macerata: Quodlibet. 327–57.
- Ferroni, Giulio. 1972. “*Gli Straccioni* del Caro e la fissazione manieristica della realtà.” In “*Mutazione*” e “*riscontro*” nel teatro di Machiavelli e altri saggi sulla *Commedia del Cinquecento*. Roma: Bulzoni. 195–230.
- Firpo, Massimo. 1997. *Riforma protestante ed eresie nell’Italia del Cinquecento: un profilo storico*. Roma-Bari: Laterza.
- Fo, Dario. 2011. *Boccaccio riveduto e scorretto*. Parma: Guanda.
- Gleason, Elisabeth. 1993. *Gasparo Contarini: Venice, Rome and Reform*. Berkeley: University of California Press.
- Grande Enciclopedia De Agostini*. 1999. 22 voll. Vol. 21. Novara: De Agostini.
- Greco, Aulo. 1950. *Annibal Caro: Cultura e Poesia*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- . 1976. “Annibal Caro e il teatro.” In *L’istituzione del teatro comico nel Rinascimento*. Napoli: Liguori. 111–37.
- Guidiccioni, Giovanni. 1979. *Le Lettere*. A c. di M. T. Graziosi. 2 voll. Roma: Bonacci.
- . 1994. *Orazione ai nobili di Lucca*. A c. di C. Dionisotti. Milano: Adelphi.
- . 2006. *Rime*. A c. di E. Torchio. Bologna: Commissioni per i Testi di Lingua.
- Günsberg, Maggie. 1997. *Gender and the Italian Stage: From the Renaissance to the Present Day*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Janni, Pietro. 1987. *Il romanzo greco: Guida storica e critica*. Roma-Bari: Laterza.
- Jossa, Stefano. 2008. “Filosofi e letterati. Muratori e Fontanini interpreti della contesa tra Castelvetro e Caro.” In *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento. (Atti della XXII giornata Luigi Firpo. Torino 21–22 Settembre 2006)*. A c. di M. Firpo e G. Mongini. Firenze: Olschki. 113–30.

- Lo Re, Salvatore. 2008. "Ludovico Castelvetro e Annibal Caro: storia di una controversia tra letteratura ed eresia." In *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*. A c. di M. Firpo e G. Mongini. Firenze: Olschki. 91–112.
- Machiavelli, Niccolò. 1950. *Tutte le opere di N. Machiavelli*. 2 voll. A c. di F. Flora e C. Cordiè. Milano: Mondadori.
- Moroncini, Ambra. 2016. "The *Accademia della Virtù* and Religious Dissent." In *The Italian Academies 1525–1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent*. A c. di J. Everson, D. Reidy e L. Sampson. Oxford: Legenda. 88–101.
- Morteo, Gian Renzo. 1994. *Ipotesi sulla nozione di teatro e altri scritti*. Torino: Centro Studi Teatro Stabile.
- Ó Cuilleanáin, Cormac. 1984. *Religion and the Clergy in Boccaccio's Decameron*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Picone, Michelangelo. 2008. "L'*exemplum* sublime di Griselda." In *Boccaccio e la codificazione della novella*. Ravenna: Longo Editore. 335–60.
- Phillips-Court, Kristin. 2011. "The Arts of Monument: Caro's *Comedia degli straccioni*." In *The Perfect Genre: Drama and Painting in Renaissance Italy*. Farnham: Ashgate. 101–41.
- Russo, Luigi. 1966. "L'atmosfera boccaccesca della commedia." In *Machiavelli*. Bari: Laterza. 100–07.
- Sansovino, Francesco. 1543. *Lettere sopra le diece giornate del Decamerone di G. Boccaccio*. Venezia: [s. n.].
- Sciacovelli, Antonio Donato. 2005. "Per una tipologia nuova delle figure femminili del *Decameron*." Tesi di Dottorato (Savaria-Szombathely, 2005). <<http://www.bdtf.hu/konyvtar/PHD/Sciacovelli/tartalomjegyzek.pdf>>.
- Stauble, Antonio. 1996. "Proposte per una tipologia dei personaggi femminili nella commedia rinascimentale." In *Le sirene eterne: Studi sull'eredità classica e biblica nella letteratura italiana*. Ravenna: Longo Editore. 155–76.
- . 2009. "Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale." *Quaderns d'Italia* 14: 37–47.
- Stewart, Pamela D. 1986. *Retorica e mimica nel Decameron e nella commedia del Cinquecento*. Firenze: Olschki.
- Tateo, Francesco. 2013. "Boccaccio 'spettacolare'." In *Boccaccio e lo spettacolo della parola*. A c. di R. Girardi. Bari: Edizioni di Pagina. 3–22.
- Totaro, Luigi. 2005. *Ragioni d'amore: Le donne nel Decameron*. Firenze: Firenze University Press.

Varchi, Benedetto. 1721. *Storia fiorentina, nella quale principalmente si contengono l'ultime rivoluzioni della Repubblica Fiorentina, e lo stabilimento del principato nella casa de' Medici*. Colonia: Pietro Martello.