

ALESSANDRA LA NEVE

Riscritture comiche: la novellistica nel «Filosofo» e nell'«Ipocrito» di Pietro Aretino

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

Riscritture comiche: la novellistica nel «Filosofo» e nell'«Ipocrito» di Pietro Aretino

Nelle commedie di Pietro Aretino affiorano molti rinvii letterari, tra i quali un ruolo significativo è svolto dalle riscritture di testi novellistici. Il filo rosso che caratterizza la riscrittura aretiniana è la parodia, sia che si tratti di una novella fondata sulla beffa, sia di una novella tragica. Diverse sono le pratiche di riscrittura messe in atto da Aretino: in linea generale si va dalla fedele riproposizione di un testo al recupero di suggestioni tematiche: in ogni caso il risultato è quello della commistione tra la fonte e la capacità inventiva dello scrittore. Nello specifico, con questa comunicazione si vuole riesaminare la questione del riuso del «Decameron» nel «Filosofo», dove, come noto, Aretino propone una fedele riscrittura della novella di Andreuccio da Perugia. Oltre a un'analisi delle modalità con cui lo scrittore attua la conversione scenica della novella, si concentrerà l'attenzione sui tanti spunti situazionali che provengono dalla raccolta boccacciana. Al contempo, per mettere in evidenza come Aretino guardi non solo al modello trecentesco ma pure agli esempi più recenti del genere, si prenderà in considerazione anche l'«Ipocrito», per metterne a fuoco le consonanze con «La Giulietta» di Luigi da Porto. Sotto questo particolare aspetto, si vuole però conferire rilievo anche alle convergenze con la novella che a sua volta costituisce la fonte della «Giulietta», cioè la novella XXXIII del «Novellino» di Masuccio Salernitano.

1. Le pagine che seguono vogliono essere un contributo agli studi sulla fortuna del genere novella nel teatro comico rinascimentale. Più precisamente, porterò all'attenzione del lettore il caso di due opere di Pietro Aretino, *Il filosofo* e *Lo ipocrito*, fulgidi esempi della tendenza da parte della commedia a fagocitare la precedente produzione novellistica. Per *Il filosofo* si esamineranno i rinvii a numerose novelle del *Decameron*; per *Lo ipocrito* alcune consonanze narrative con il *Novellino* di Masuccio Salernitano, *La Giulietta* di Luigi da Porto e ulteriori richiami al testo boccacciano.

Che la novella sia un genere estremamente duttile lo si può evincere già dalle sue origini¹, caratterizzate dalla commistione delle più disparate forme di *narratio brevis*. Dopo la sua codificazione dovuta al *Decameron*, la novella si riconferma un genere elastico allorquando dimostra la sua piena adattabilità a forme letterarie tra loro lontane: il teatro comico e tragico, il poema epico-cavalleresco, le epistole, i trattati². A tal proposito, si può parlare di una vasta eredità della novella, riscontrabile proprio in questa sua mutevolezza. Gli eredi non possono non fare i conti con il *Decameron*, modello indiscusso del genere. Quando Amedeo Quondam afferma che il *Decameron* «non ha antenati e neppure eredi, è senza famiglia»³ si riferisce probabilmente all'unicità di tale capolavoro, ineguagliabile traguardo per quanti tentarono di replicarne la portata nei secoli a seguire. Ad una simile affermazione fa però da contraltare la predisposizione della novella ad integrarsi, come si diceva, in altre compagini testuali e a funzionare da serbatoio, fornendo ora spunti contenutistici e lessicali, ora personaggi e situazioni ai generi “onnivori” sopra elencati. Il *Decameron* non poteva che risultare la più fortunata tra le raccolte emulate; soprattutto nel Cinquecento la sua presenza si fa soverchiante, sostenuta dall'entusiasmo per il valore linguistico

¹ Cfr. NUCCIO ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 25-33; MARIA CRISTINA FIGORILLI, *La novella*, nell'opera collettiva *Letteratura Europea*, II: *Generi letterari*, Torino, Utet, 2014, pp. 53-79: 55-59; RENZO BRAGANTINI, *La tradizione novellistica*, nell'opera collettiva *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, pp. 71-77.

² Cfr. MICHELANGELO PICONE, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, nell'opera collettiva *La novella italiana*, Atti del Convegno, Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 119-127. Il recente contributo di Igor Candido mostra come il *Decameron* abbia gettato le basi anche per il passaggio dal *romance* al *novel*: cfr. IGOR CANDIDO, *Boccaccio sulla via del romanzo. Metamorfosi di un genere tra antico e moderno*, in «Arnovit», I, 2016, pp. 8-28.

³ AMEDEO QUONDAM, *Introduzione a GIOVANNI BOCCACCIO, Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013, pp. 5-65: 56-64.

insito nell'opera, dai tentativi di *imitatio* e dagli studi critici che lo eleggono a sommo modello⁴. Tale fortuna si riscontra appunto nei generi più apprezzati del Rinascimento, primo fra tutti il teatro⁵; potremmo anzi dire che il *Decameron* diventa per gli autori teatrali del Cinquecento quello che per i poeti classicisti erano il petrarchino e i rimari. Non fa eccezione il teatro comico di Pietro Aretino, sebbene l'autore vanti ogni qual volta ne abbia occasione un'originalità che non ammette repliche, insistendo sul "non detto". Il "non detto" costituisce in effetti uno dei cardini della poetica aretiniana: doveva essere nelle intenzioni di Aretino – guardando ai libri di *Lettere*, alle proposte linguistiche, al sovvertimento anticlassicista attuato nei suoi testi – il proposito di ergere a modello l'anti-modello. Il che sarebbe perfettamente in linea con quanto asserito da Baldassarri⁶ a proposito dell'«irregolare»⁷ mirante a costituirsi come tradizione, come di fatto sarà visti gli imitatori del Divino. Il successo di Aretino fu immediato, la proposta di una nuova poetica venne felicemente accolta dai tipografi e confermata dalla risposta del pubblico di lettori⁸. Un'ulteriore convalida di tale successo proviene poi dai suoi seguaci: il Doni del periodo marcoliniano, Lodovico Dolce, Ortensio Lando, Niccolò Franco, Francesco Coccio e i restanti «creati»⁹. La censura controriformistica fu la causa del silenzio caduto su Aretino dalla seconda metà del Cinquecento fino al Novecento, ma gli studi da allora dedicatigli ne ribadiscono la raggiunta canonicità nel filone anticlassicistico, non da ultima l'Edizione Nazionale¹⁰. Gli studi sui testi aretiniani hanno però dimostrato tutt'altro che un disinteresse da parte del Divino nei confronti dei precursori letterari: viene anzi fuori un'ampia biblioteca aretiniana, prova di una approfondita conoscenza del testo decameronomiano¹¹ – vero e proprio "zibaldone" –, ma anche di un ampio ventaglio di autori canonici

⁴ Almeno nella prima metà del Cinquecento, dal momento che la seconda metà del secolo è scandita da correzioni ed emendamenti del testo boccacciano – sto pensando alla prima «rassetatura» di Vincenzo Borghini del 1573 e a quella di Leonardo Salviati del 1583, dettate dalla censura vigente – che denotano un apprezzamento non privo di riserve. Cfr. PAOLO PROCACCIOLI, *Nuova veste, nuova via o nuova vita? L'illusione di Vincenzo Brusantino riscrittore in ottave del «Decameron»*, nell'opera collettiva *Leggere, interpretare, riscrivere. Poeti, filologi, traduttori alla prova del «Decameron» (1313-2013)*, Atti del VII seminario di Letteratura Italiana, Helsinki, 29 ottobre 2013, a cura di Enrico Garavelli, Helsinki, Publications romanes de l'Université de Helsinki, 2014, pp. 51-55; Procaccioli a sua volta rinvia a PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 165-190 e 216-227 e a BRIAN RICHARDSON, *Editing the «Decameron» in the Sixteenth century*, in «Italian studies», 45, 1990, pp. 13-31.

⁵ «Il testo del Boccaccio è per la prima volta inserito, in modo massiccio, nel linguaggio della commedia, sovrapponendo al testo plautino un modello particolarmente illustre e diffuso in quel tempo (il *Decameron*, ricordiamo, era un libro divulgato in tutti gli ambienti culturali, anche medi)»: MARIO BARATTO, *La commedia del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1977, p. 93. Stäuble ha analizzato i legami tra i pedanti e i personaggi femminili del *Decameron* e delle commedie rinascimentali, sottolineandone consistenti prestiti: ANTONIO STÄUBLE, *Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale*, in «Quaderns d'Italia», 14, 2009, pp. 37-47.

⁶ Cfr. GUIDO BALDASSARRI, *Per una fenomenologia dell'«irregolare» in letteratura*, nell'opera collettiva *Gli «irregolari» nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*, Atti del Convegno, Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 19-29.

⁷ Cfr. MARIA CRISTINA FIGORILLI, *Le scritture non classiciste*, in ALBERTO CASADEI ET AL., *Il primo Cinquecento (1500-1540)*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'Associazione degli Italianisti, Padova, 10-13 settembre 2014, a cura di Guido Baldassarri et al., Roma, Adi editore, 2016, pp. 20-25.

⁸ PAUL LARIVAILLE, *L'assalto alla stampa: strategia editoriale e politica*, in *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 177-219.

⁹ Ivi, pp. 264-307.

¹⁰ Ivi, pp. 357-374.

¹¹ Sui riusi aretiniani del *Decameron*: ULISSE FRESCO, *Le commedie di Pietro Aretino*, Camerino, Tipografia Savini, 1901, pp. 12-15; GIULIO FERRONI, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli, Liguori, 1977, pp. 56-61 e 94; GIORGIO PATRIZI, *Aretino e Boccaccio*, nell'opera collettiva *Pietro Aretino nel cinquecentenario*

e non. Nel teatro di Aretino si fa subito notare la presenza di latini quali Plauto, Terenzio, Ovidio e Virgilio, di icone quali Petrarca, Boiardo, Ariosto e Machiavelli, seguiti da Berni e dal Bibbiena, ma fanno capolino anche autori non “canonici” come Francesco Belo, Agostino Ricchi, Nicola Grasso e via dicendo¹². Riservo alla seconda parte di questo lavoro la discussione di un interrogativo sulla plausibile lettura del *Novellino* di Masuccio Salernitano da parte di Aretino. Possiamo intanto occuparci del modo in cui nella commedia *Il filosofo* Aretino si confronta con il *Decameron*.

Come si diceva, Aretino difende a spada tratta la sua originalità. Il lettore del *Filosofo* resta interdetto quando, in un “pulpito” per l’autore quale è il *Prologo*¹³, viene svelato a gran voce l’ipotesto di una delle due vicende narrate; trattandosi di una ripresa macroscopica, pur senza il suggerimento del prologo non sarebbe sfuggito ai lettori che si è davanti ad una riscrittura della novella di Andreuccio da Perugia (II 5). È in effetti un *unicum* nella produzione aretiniana: il *Filosofo* contravviene al proposito del “non detto” e, soprattutto, ritrae un atteggiamento polemico precedentemente assunto nei confronti del *Decameron* (si ricordi la frecciatina messa in bocca ad Antonia e alla Nanna in *Ragionamenti*, 41 7-10)¹⁴. C’è chi in proposito parla di un Aretino invecchiato e – conseguentemente – più saggio, meno provocatorio¹⁵. Paul Larivaille pensa a un secondo Aretino piuttosto conformista: «Aretino si applica [...] a osservare del suo meglio le norme canoniche del genere. [...] alla spontaneità aggressiva di una volta è subentrato un virtuosismo senza più contatto diretto con la realtà»¹⁶; Paolo Procaccioli parla invece di «due Aretini» – il primo degli anni Venti e Trenta, il secondo degli anni Quaranta e Cinquanta –, sottolineando che l’uno non esclude l’altro, anzi¹⁷: l’Aretino placato della vecchiaia gode del traguardo anti-canonico raggiunto negli anni precedenti, permettendosi di mettere da parte astuzie e strategie propagandistiche.

La sceneggiatura della novella di Andreuccio da Perugia è un argomento ampiamente trattato¹⁸, sul quale sarebbe inutile dilungarsi. Mi limiterò a sintetiche notazioni. La ritrattazione riguardo al

della nascita, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo 28 settembre-1 ottobre 1992, Toronto 23-24 ottobre 1992, Los Angeles 27-29 ottobre 1992, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 143-156.

¹² Per l’indicazione completa e puntuale dei rinvii testuali e lessicali delle commedie di Aretino cfr. le note di commento di Luca D’Onghia in PIETRO ARETINO, *Teatro comico. Cortigiana (1525 e 1534) - Il marescalco*, a cura di Luca D’Onghia, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2014; per le fonti si veda anche l’*Introduzione* di Maria Cristina Cabani, pp. IX-CXIV. Paul Larivaille, nel capitolo *Tra letterati ed artisti. «La scienza de la mia ignoranza»*, dà conto dei rapporti che Aretino intratteneva con gli intellettuali dell’epoca: cfr. PAUL LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, cit., pp. 264-307.

¹³ PIETRO ARETINO, *Teatro*, tomo III, *Il filosofo. L’Orazia*, a cura di Alessio Decaria e Federico Della Corte (Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, vol. V), Roma, Salerno Editrice, 2005.

¹⁴ Sul «Perdonimi il Centonovelle» cfr. PAOLO PROCACCIOLI, *Dalle dieci alle sei giornate e dalle cento alle mille novelle. Aretino emulo dichiarato di Boccaccio*, nell’opera collettiva *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, a cura di Gian Mario Anselmi et al., Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 307-313 e 321-323 e GIORGIO PATRIZI, *Aretino e Boccaccio*, cit., p. 146.

¹⁵ Flavia Santin riconduce al primo Aretino «un inquieto anticlassicismo» (*Introduzione a San Tommaso d’Aquino 1540-1543*, in PIETRO ARETINO, *Le vite dei santi. Santa Caterina vergine. San Tommaso d’Aquino, 1540-1543*, testo con introduzione e commento di Flavia Santin, Roma, Bonacci, 1977, p. 13), da contrapporre al secondo – quello degli scritti sacri – attento alla normalizzazione bembiana e propositore di stilemi boccacciani.

¹⁶ PAUL LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, nell’opera collettiva *Storia della Letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. IV, Roma, Salerno Editrice, 1996, p. 769.

¹⁷ Cfr. PAOLO PROCACCIOLI, *Hic et nunc. Pietro Aretino profeta di un tempo nuovo*, in *Festina lente. Il tempo della scrittura nella Letteratura del Cinquecento*, a cura di Chiara Cassiani e Maria Cristina Figorilli, introduzione di Nuccio Ordine, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 47-70: 64-68.

¹⁸ Mi limiterò a citare pochi ma efficaci contributi in merito, partendo dai primi studi per arrivare a quelli più recenti: ENRICO PERITO, *Il «Decameron» nel «Filosofo» di P. Aretino*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», VI, 1901, pp. 17-25: 17-18; CARLO BERTANI, *Pietro Aretino e le sue opere secondo nuove indagini*, Sondrio,

Decameron non esclude gli intenti satirici dell'autore, palesati sin dalla scelta del protagonista: Boccaccio, quale altro nome altrimenti? Le novelle del *Decameron* hanno una spiccata carica drammaturgica e la disavventura di Andreuccio non manca di dialoghi vivi, di gestualità rievocate alla mente del lettore grazie allo stile di Boccaccio e non sono da meno le trovate narrative, spiccatamente teatrali¹⁹. Tendenzialmente Aretino parafrasa il testo boccacciano, ampliando in vividi discorsi diretti quanto Boccaccio riesce a racchiudere in brevi frasi, quasi un passaggio dal canovaccio al copione. La carica comica non si disperde affatto nella prolissità della trama: Aretino traspone per il lettore tutte le suggestioni provenienti dalla novella, prendendosi il carico di qualunque sforzo immaginativo. Infine, una differenza tra i testi già sottolineata da Ferroni: se Andreuccio da Perugia affronta un processo di iniziazione, Boccaccio vive incoscientemente le sue disavventure senza alcun risvolto psicologico²⁰.

Ma il *Filosofo* ha fonti piuttosto ben celate rispetto alla nota riscrittura di *Decameron*, II 5 e queste sono riscontrabili nella vicenda di Plataristotele, parallela a quella di Boccaccio. Gli studi critici hanno indicato i diversi rinvii decameroniani²¹, così raggruppabili: le novelle animate dalla stoltezza dei mariti, inevitabilmente traditi²²; quelle che inscenano i vituperi delle donne ai propri consorti²³. Aretino condensa questi numerosi spunti nella disavventura di Plataristotele, “spalmandoli” qua e là. La novella a cui sembra attingere maggiormente è l’ottava della settima giornata, quella di Arriguccio Berlinghieri, principalmente per analogia narrativa: Plataristotele e Arriguccio trascurano le rispettive mogli perché eccessivamente presi dal lavoro (le elucubrazioni filosofiche del primo, gli affari mercantili del secondo); i due allora – scoperto l’adulterio delle donne corrotte da amanti

Stab. Tipo-litografico Emilio Quadro, 1901, pp. 402-403; ABD EL KADER SALZA, *Rassegna bibliografica*, in «Gionale Storico della Letteratura italiana», XL, 1902, pp. 397-439: 436-439; MARIO BARATTO, *Commedie di Pietro Aretino*, in *Tre studi sul teatro (Ruzante, Aretino, Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza, 1963, pp. 152-154; NICOLA SAPEGNO, *Rapporti fra la commedia e la novella del Cinquecento*, nell’opera collettiva *Il teatro classico italiano nel '500*, Atti del Convegno, Roma, 9-12 febbraio 1969, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1971, pp. 97-99; NINO BORSELLINO, *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 211-228; GIULIO FERRONI, *Le voci dell'istrione*, cit., pp. 309-331; GIORGIO PATRIZI, *Aretino e Boccaccio*, cit., pp. 149-150 e 153-154; ALESSANDRO MONGATTI, *Il «Filosofo» di Pietro Aretino e la riscrittura della novella di Andreuccio («Decameron», II 5)*, in «Studi Italiani», XII, 1, 2000, pp. 27-46; MICHELA PARMA, *Fortuna spicciolata del «Decameron» fra Tre e Cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari*, in «Studi sul Boccaccio», XXXI, 2003, pp. 203-270; ID., *Fortuna spicciolata del «Decameron» fra Tre e Cinquecento (II). Tendenze e caratteristiche delle rielaborazioni*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIII, 2005, pp. 299-364; THÉA PICQUET, *L'Arétin sur les traces de Boccace: «Il Filosofo»*, in «Cahiers d'études romanes», 20, 2009, pp. 289-298 (consultabile online all'indirizzo <http://etudesromanes.revues.org/1852>).

¹⁹ NINO BORSELLINO, *Decameron come teatro*, in *Rozzi e intronati: esperienze e forme di teatralità dal «Decameron» al «Candelaio»*, cit., pp. 11-50; ANTONIO STÄUBLE, *La brigata del «Decameron» come pubblico teatrale*, in «Studi sul Boccaccio», IX, 1975-1976, pp. 103-117; DARIA PEROCCO, *Boccaccio (comico) nel teatro (comico) di Machiavelli*, in «Quaderns d'Italià», 14, 2009, pp. 23-36; GIORGIO PATRIZI, *Tra pagina e scena. La tradizione dei testi dalla narrativa alla rappresentazione*, in *Ricerche e prospettive di Teatro e Musica. Linguaggi artistici, società e nuove tecnologie*, a cura di Elisabetta Fazzini e Giorgio Grimaldi, Milano, LEL, 2015, pp. 239-246. Piernario Vescovo offre invece una lettura distante dalla tradizionale nozione di “teatralità” del *Decameron*, rigettata a favore di una storicizzazione trecentesca del “teatrale”: cfr. PIERMARIO VESCOVO, *Figurando una historia. Della «teatralità» o «teatrabilità» del Decameron*, in «Quaderns d'Italià», 14, 2009, pp. 49-76 e ID., *Boccaccio, la peste, il teatro*, in «Studi sul Boccaccio», XLI, 2013, pp. 171-205.

²⁰ Cfr. GIULIO FERRONI, *Le voci dell'istrione*, cit., p. 310.

²¹ Per le indicazioni di trame, situazioni e personaggi di matrice decameroniana si veda ENRICO PERITO, *Il «Decameron» nel «Filosofo» di P. Aretino*, cit., pp. 17-25.

²² D’ora in avanti si cita dalla seguente edizione: GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 2006. Citando in base ai rinvii aretiniani: *Decameron* VII 8 (Arriguccio Berlinghieri), II 10 (Ricciardo di Chinzica), VII 1 (Gianni Lotteringhi), V 10 (Pietro da Vinciolo).

²³ Ivi, VII 4 (Tofano), VIII 3 e IX 5 (Calandrino).

giovani e carnalmente generosi – tentano di coglierle in flagrante per potersi vendicare dell’umiliazione subita; il piano studiato si ritorce contro i protagonisti che, una volta beffati, cambiano i propri atteggiamenti per una felice riconciliazione matrimoniale. Analizzando meglio le trame si riconoscono prestiti di intere scene: venuti a conoscenza dei tradimenti, Arriguccio e Plataristotele si rivolgono ai parenti acquisiti a cui spetterebbe la pubblica umiliazione delle adulate. Entrambe le “visite” avvengono nottetempo e registrano l’incredulità delle suocere, pronte a difendere l’onore delle proprie figlie; una volta smentite le accuse mosse loro le suocere rispondono con violente imprecazioni ai rispettivi generi.

Giorgio Patrizi nota un’affinità narrativa tra la vicenda di Plataristotele e di Egano (il geloso marito di *Decameron*, VII 7): come Egano che si camuffa con le vesti della moglie Beatrice per accertarne la relazione extra-coniugale, così anche Plataristotele pensa di sostituirsi a Tessa per ripudiarla a tradimento accertato²⁴.

Spostandoci sul piano dei personaggi troveremo ulteriori punti di contatto. Oltre che per i già citati protagonisti della beffa²⁵, *Decameron* VII 8 offre spunti per la raffigurazione dei personaggi femminili: entrambe le mogli, Tessa e Sismonda, sono delle «malmaritate» che si consolano con degli avvenenti amanti e che riescono comunque ad uscire pulite dalla sconveniente situazione grazie a giochi d’astuzia; le suocere sono donne dal forte carattere, nutrono incondizionata fiducia nelle figlie e si abbandonano ad una feroce invettiva contro i generi, una volta sbugiardati²⁶. Insistendo sulle questioni caratteriali dei personaggi si ribadisce la funzione del *Decameron* come “serbatoio” di idee per Aretino. Tessa (moglie di Plataristotele) è il nome di altre mogli fedifraghe decameroniane: la moglie dello stolto Calandrino – non a caso le due condividono un’indole violenta e manesca nei confronti dei coniugi²⁷– e la moglie di Gianni Lotteringhi, anch’essa notevolmente arguta nel raggirare il marito²⁸; Tessa somiglia molto anche a Bartolomea, moglie di Ricciardo da Chinzica (*Decameron*, II 10) e alla moglie di Pietro da Vinciolo (*Decameron*, V 10): le tre rivendicano la propria femminilità e le esigenze di donne passionali, esibendosi in un rimbrotto contro l’impotenza dei consorti²⁹; inoltre, Monna Tessa ha la capacità di ribaltare le situazioni spiacevoli a suo favore, proprio come la moglie di Tofano (*Decameron*, VII 4)³⁰. Un ultimo e doveroso rinvio alla già citata novella di Pietro da Vinciolo, dalla quale Aretino conia il convincente discorso della ruffiana Nepitella sulla convenienza dell’adulterio finché si hanno i benefici della giovinezza, suggerimenti interamente desunti dalla Verdiana boccacciana³¹. Accompagnando gli spunti sopracitati alla lettura dei passi indicati si può immaginare come Aretino abbia lavorato alla

²⁴ Ivi, III 13. Cfr. GIORGIO PATRIZI, *Aretino e Boccaccio*, cit., p. 149.

²⁵ È doveroso indicare una differenza caratteriale tra Arriguccio e Plataristotele che si evince dalle trame: sebbene le vicende siano quasi identiche, Arriguccio si dimostra un marito geloso e irruento, al contrario di Plataristotele che si direbbe passivo nei riguardi delle questioni familiari.

²⁶ Cfr. *Il filosofo*, IV 7 2-4 e *Decameron*, VII 8 27-48. Si noti la violenza di entrambe le sfuriate, le cui ingiurie giocano sulla presunta superiorità dei mariti e l’immeritata fortuna di avere per moglie delle *brave figliuole*.

²⁷ Si veda *Il filosofo*, IV 4 sgg. e *Decameron*, IX 5 63 sgg.

²⁸ *Decameron*, VII 1. La Tessa decameroniana illude il marito che non sia l’amante a bussare alla porta, ma un fantasma da allontanare con le preghiere; la Tessa aretiniana sostituisce l’amante con un asino. La novella doveva piacere particolarmente ad Aretino, dal momento che la si riconosce come fonte di altri testi: Giorgio Patrizi individua una corrispondenza testuale anche con *Il ragionamento della Nanna e della Antonia*: GIORGIO PATRIZI, *Aretino e Boccaccio*, cit., p. 147.

²⁹ Cfr. *Il filosofo*, IV 9 4-5, *Decameron*, II 10 31 e V 10 57-58.

³⁰ La donna è in torto marcio e si ritrova chiusa fuori casa dopo un tradimento, pronta ad essere pubblicamente ripudiata da Tofano, quando con un *escamotage* riesce a scambiarsi di posto col marito, facendolo passare per un bugiardo ubriacone. Cfr. ivi, VII 4 26-27.

³¹ Cfr. *Il filosofo*, II 8 1 e *Decameron*, V 10 15.

commedia: se per il confronto tra Andreuccio da Perugia e Boccaccio si nota fin troppa fedeltà al testo decameroniano – riscontrabile anche dal punto di vista lessicale –, non può dirsi altrettanto per le restanti fonti. Potremmo allora ipotizzare che solo la quinta novella della seconda giornata sia rimasta sotto gli occhi di Pietro Aretino lungo tutto il tempo di stesura della vicenda di Boccaccio, con la funzione di ipotesto³². I fitti rimandi della vicenda di Plataristotele alle più disparate novelle del *Decameron* suggeriscono invece un metodo diverso: Aretino deve aver steso le sue scene e dato voce ai suoi personaggi sotto la spinta delle molteplici e suggestive immagini decameroniane; si notava poco sopra la coincidenza di più mogli in Tessa, che raccoglie in sé tante sfaccettature caratteriali prese ora da una ora dall'altra; un discorso a parte spetterebbe agli sfoghi passionali delle donne, che sembrano esibire le offese subite con argomentazioni ed espressioni simili, sebbene l'attinenza lessicale tra queste “ramanzine” agli sposi sia meno marcata rispetto a quella tra le battute dell'Andreuccio decameroniano e del Boccaccio aretiniano. Le diverse modalità di riscrittura mostrano insomma maniere differenti di sfruttare il materiale novellistico³³: il caso del *Filosofo* si fa esempio del vincente connubio tra fedele riscrittura di una singola novella – quale è la vicenda di Boccaccio – e libero riutilizzo di numerosi spunti narrativi, ripresi dalle più disparate novelle – come nella vicenda di Plataristotele. In ciascuno di questi casi la novella – sia presa nella sua interezza, sia smembrata – continua a confermarsi un ingrediente malleabile, facile da amalgamare e ben adattabile nell'“economia” della commedia.

2. Che il *Decameron* goda di un'invidiabile eco nelle commedie rinascimentali è assodato; vediamo ora come anche raccolte meno canoniche stimolino la fantasia di Pietro Aretino, parallelamente all'opera boccacciana. Come annunciato, ci occuperemo del riutilizzo nell'*Ipocrito* della novella di Mariotto e Ganozza³⁴ di Masuccio Salernitano e della *Giulietta* di Luigi da Porto. Prima di addentrarci tra le somiglianze che legano le due novelle all'*Ipocrito*, è bene porsi una domanda: è plausibile che Aretino abbia letto questi testi? Sappiamo che il *Novellino* di Masuccio Salernitano venne stampato per la prima volta nel 1476: seguirono altre edizioni che sancirono una certa fortuna del testo; solo a Venezia abbiamo notizia delle edizioni di Battista de Tortis (1484), di Bartolomeo Zani (1503 e 1510), dell'Officina Gregoriana (1525), di Giacomo Pocatela (1538) e di Melchiorre Sessa (1531, 1535 e 1541); fortuna che si ferma necessariamente alla prima metà del Cinquecento, dato il ricadere dell'opera tra i primissimi titoli dell'*Index librorum prohibitorum* del 1559³⁵. Per quanto riguarda il testo di Luigi da Porto, è sempre a Venezia che vede la luce la prima edizione curata da Benedetto Bindoni (1530)³⁶, seguita da una seconda (1535) e da quella di Francesco Marcolini (1539). Considerando la prossimità delle edizioni alla composizione dell'*Ipocrito*

³² Le corrispondenze testuali parlano da sole: tra le tante si confrontino *Decameron*, II 5 4 e *Il filosofo*, II 3; *Decameron*, II 5 8-9 e *Il filosofo*, II 2; *Decameron*, II 5 15-6 e *Il filosofo*, II 14 1-2; *Decameron*, II 5 51-53 e *Il filosofo*, III 9; *Decameron*, II 5 66 e *Il filosofo*, III 11; *Decameron*, II 5 76 e *Il filosofo*, III 17; *Decameron*, II 5 82 e *Il filosofo*, IV 12; *Decameron*, II 5 85 e *Il filosofo*, V 3.

³³ Cfr. MARIO BARATTO, *Tre studi sul teatro (Ruzante, Aretino, Goldoni)*, cit., pp. 152-153.

³⁴ MASUCCIO SALERNITANO, *Il novellino nell'edizione di Luigi Settembrini* (IV, xxxiii), a cura di Salvatore Nigro, Milano, BUR, 2000.

³⁵ Cfr. LUIGI SETTEMBRINI, *Masuccio, i suoi tempi, il suo libro. Discorso*, in *Il «Novellino» di Masuccio Salernitano restituito alla sua antica lezione*, Napoli, Antonio Morano Editore, 1874, pp. III-IV e LEONARDO TERRUSI, *Per una nuova edizione del «Novellino» di Masuccio Salernitano*, nell'opera collettiva *Il canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 157-166.

³⁶ Ancora dubbiosa la datazione, ricadente tra il 1530 e il 1531. Cfr. BRUNO PORCELLI, *La novella del Cinquecento*, in *Letteratura italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 15 e ANGELO ROMANO, *Introduzione a Le storie di Giulietta e Romeo*, a cura di Angelo Romano, tomo I, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 10-11.

– collocabile tra la fine del 1541 e i primissimi giorni del 1542³⁷– è molto probabile che Aretino conoscesse entrambe le novelle e che lo abbiano influenzato nella stesura della sua commedia. Non è da sottovalutare poi l'amicizia tra Aretino e Marcolini, incentivata dalla collaborazione fra i due in tipografia³⁸; suggerimento questo di uno sguardo attento del Divino a quanto passa dalla bottega del Marcolini.

Com'è noto, *La Giulietta*³⁹ di Luigi da Porto riscrive – con importanti varianti – il *Mariotto sanese* di Masuccio⁴⁰, il che rende scontate e numerose le coincidenze fra i due racconti. Dell'*Ipocrito* di Pietro Aretino bisogna isolare la vicenda di Porfiria, Prelio e Corebo per evincere i tratti in comune alle novelle. La vicenda è uno dei tanti tasselli che compongono la commedia; si tratta in realtà di una trama autonoma in quello che è l'intreccio complessivo, piuttosto ostico. Riassumendola: Porfiria e Corebo sono intricati in un triangolo amoroso, ma Prelio – il terzo incomodo – viene allontanato da Porfiria con uno stratagemma, un'impresa impossibile da realizzare; lontano da ogni aspettativa, Prelio porta a termine l'impegno preso e Porfiria, obbligata a sposarlo, decide di suicidarsi; fortuna vuole che la pozione sia in realtà un potente sonnifero che la fa solamente credere morta e le permetterà di vivere il suo lieto fine con Corebo. L'episodio pullula di suggestioni che coinvolgono anche materiale non novellistico. Per fornire degli esempi: la vicenda di Tisbina, Iroldo e Prasildo dell'*Orlando innamorato*, oppure la riscrittura dello stesso episodio da parte del Berni, ma non è questo il luogo per discuterne⁴¹. Sia dalla novella di Mariotto e Ganozza che da quella di Romeo e Giulietta si riprendono i motivi del suicidio e del mancato avvelenamento, ma anche le caratteristiche comportamentali dei protagonisti⁴². Le tre protagoniste pensano di fuggire il pubblico disonore rifugiandosi in una morte che le scagioni dal dilemma “amore o senso del dovere”. Ganozza teme lo sdegno e preferisce una morte prematura: «l'palesare [...] la verità del fatto nulla avria giovato, anzi di maggiore sdegno gli saria stata cagione, propose con un modo [...], ponendo lo onore e la vita in periglio, a tanti mancamenti soddisfare»⁴³; la Giulietta di Da Porto, richiedendo una pozione mortale al frate, lo supplica dicendo: «Datemi tanto veleno, che in un ponto possa me da tal doglia e Romeo da tanta vergogna liberare»⁴⁴; anche Porfiria insiste

³⁷ Cfr. CARMINE BOCCIA, *Nota introduttiva a Lo ipocrito*, in PIETRO ARETINO, *Teatro*, tomo II, *Il Marescalco. Lo ipocrito. Talanta*, a cura di Giovanna Rabitti, Carmine Boccia, Enrico Garavelli (Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, vol. V), Roma, Salerno Editrice, 2005, cit., pp. 155-156.

³⁸ Cfr. FABIO MASSIMO BERTELO, *Aretino e la stampa. Strategie di autopromozione a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 7-39; FRANCESCO DELLA CORTE, *Aretino in tipografia*, in «Filologia italiana», 2, 2005, pp. 161-91; ID., *Nell'officina di Marcolini. I collaboratori editoriali*, in *Un giardino per le arti: Francesco Marcolino da Forlì. La vita, l'opera, il catalogo*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Forlì, 11-13 ottobre 2007, a cura di Paolo Procaccioli, Paolo Temeroli, Vanni Tesei, Bologna, Compositori, 2009, pp. 133-140.

³⁹ LUIGI DA PORTO, *La Giulietta nelle due edizioni cinquecentesche*, a cura di Cesare De Marchi, Firenze, Giunti, 1994.

⁴⁰ Cfr. BRUNO PORCELLI, *La novella del Cinquecento*, cit., pp. 15-17, ANGELO ROMANO, *Introduzione*, cit., pp. 10-43, CESARE SEGRE, *Introduzione a LUIGI DA PORTO, La Giulietta*, pp. X-XI e DARIO PEROCCO, *Premessa ad un'edizione della novella di Da Porto*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 172-186.

⁴¹ Cfr. ULISSE FRESCO, *Le commedie di Pietro Aretino*, cit., p. 135; GIULIO FERRONI, *Le voci dell'istrione*, cit., pp. 265-273; GIORGIO PATRIZI, *Aretino e Boccaccio*, cit., p. 149; CARMINE BOCCIA, *Nota introduttiva*, cit., p. 162.

⁴² Diversamente dall'altra fonte citata, l'*Orlando innamorato*, dove Tisbina dimostra di essere volubile e Iroldo di essere passivo: cfr. MATTEO MARIA BOLIARDO, *Orlando innamorato*, I XII, a cura di Riccardo Brusaglia, Torino, Einaudi, 1995.

⁴³ MASUCCIO SALERNITANO, *Il novellino*, XXXIII, cit., p. 267.

⁴⁴ LUIGI DA PORTO, *Istoria di due nobili amanti*, in *Le storie di Giulietta e Romeo*, I, cit., p. 65. Nell'edizione del Marcolini, riportata in nota da Angelo Romano, leggiamo: «Datemi tanto veneno che insieme possa me da tal doglia e Romeo da tanta vergogna liberare». Date le differenze che si riscontrano tra le edizioni, Angelo

sull'obbligo morale di prestar fede alla parola data e sulla necessità di morire, piuttosto che contraddirsi: «è somma iscleratezza quella di coloro che mancano all'uomo de le promesse fattegli [...]. Ciò che si dice in parole dee osservarsi con l'opere, e quel che si lega col sacramento sciogasi o con l'osservarlo o con la sepoltura»⁴⁵. Ganozza e Giulietta decidono in seguito di fingere il suicidio – contrariamente a Porfiria, realmente risoluta a morire – e acquistano un narcotico che dona una morte solo apparente; la buona sorte non aiuta Ganozza: Mariotto viene a conoscenza della sua dipartita prima di poterla rincontrare e pensa bene di raggiungerla togliendosi la vita; a quel punto sarà Ganozza a suicidarsi sul serio per ricongiungersi all'amato. Nella riscrittura di Da Porto non spetta un lieto fine neppure a Giulietta: Romeo, mal informato sui piani dell'amata, si dirige al suo sepolcro e si toglie la vita ingerendo del veleno. Giulietta lo coglie in fin di vita una volta risvegliatasi, dunque muore di dolore assieme al consorte. I racconti condividono insomma l'abbinamento di un suicidio fallito (almeno inizialmente, per i personaggi di Masuccio e di Da Porto) con una pozione soporifera ed i conseguenti rivolgimenti narrativi da essi derivanti. Sul piano dei personaggi si noterà l'utilizzo come figura strumentale dell'"alchimista": nelle due novelle questi corrisponde ad un uomo di chiesa pratico di intrugli, il quale prepara la particolare pozione soporifera. In Aretino è Messer Biondello, il medico, a fornire il sonnifero alla malintenzionata Porfiria; lo scambio tra la morte e il sonno è in questo caso frutto della sbadataggine dell'alchimista e non di un piano premeditato. Viene da pensare che il piano di Ganozza e di Giulietta sia scivolato dalle mani dei personaggi a quelle del narratore nell'*Ipocrito* di Aretino: il ribaltamento veleno-sonnifero ricercato per questioni amorose suggerisce immediatamente il richiamo alle precedenti novelle. Quel che Aretino "taglia" dal proprio episodio è il gioco d'astuzia da parte della donna: Porfiria è intenzionata a morire, ma scappa la tragedia per volontà dell'autore che rende sbadato e confusionario Messer Biondello, facendo risultare la sua salvezza una grazia del fato. Al contrario, Ganozza e Giulietta (in combutta con i frati) sono gli "architetti" del raggio delle pozioni: vogliono essere protagonisti indiscusse della propria salvezza e i rispettivi autori lasciano loro il compito di studiare una via d'uscita da un mesto destino. Anche nel loro caso risulta vincente il fato, che vanifica ogni sforzo compiuto nella tragedia finale. Avanzerei a questo punto l'idea che Aretino stesse parodiando le novelle che lo hanno ispirato⁴⁶, invertendo le conseguenze del tanto da farsi delle protagoniste: quelle che coraggiosamente affrontano sacrifici per conquistare la propria felicità precipitano nella più mesta tragedia, colei che invece perseguiva la morte gode del lieto fine. Sempre a proposito di narcotici e di morti apparenti, è doveroso ricordarne l'apparizione in due luoghi del *Decameron*: la novella di Ferondo (III 8) e quella di Ruggieri (IV 10)⁴⁷. Anche il motivo dei narcotici e delle morti apparenti non poteva che provenire dall'archetipo, per poi ripetersi in raccolte e spicciolate ad esso posteriori, come nel caso di Masuccio e di Da Porto.

Romano fa presente la questione di un probabile intervento del Bembo per la pubblicazione del 1539. Cfr. ANGELO ROMANO, *Introduzione a Le storie di Giulietta e Romeo*, cit., p. 11; Angelo Romano rinvia a sua volta a GIOACHINO BROGNOLIGO, *La vita e le opere di Luigi Da Porto*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1893, pp. 62-67.

⁴⁵ *Lo ipocrito*, IV, 4.

⁴⁶ Già Baratto accennava alla sottile ironia nell'*Ipocrito* sull'argomento amoroso: cfr. MARIO BARATTO, *La commedia del Cinquecento*, cit., pp. 143-144.

⁴⁷ La moglie di Ferondo crede che il marito sia effettivamente morto, quando invece è stato solo addormentato e allontanato; anche la moglie di Ruggieri crede che l'amante sia morto, ma il malcapitato aveva solo ingerito un intruglio anestetizzante preparato da Ruggieri. Già Segre notava la suggestione della novella di Ruggieri: cfr. CESARE SEGRE, *Introduzione*, cit., p. XI.

Tornando ai personaggi dei racconti in esame, sul piano caratteriale è possibile scorgere ulteriori corrispondenze: Porfiria e Corebo, analogamente a Ganozza e Mariotto e a Giulietta e Romeo, sono profondamente innamorati; le coppie devono fare i conti con un intralcio al loro amore – Prelio in un caso, l’astio tra le famiglie negli altri due –; Porfiria, Ganozza e Giulietta sono donne determinate, decorose, modelli di amor costante, capaci di sopportare estreme conseguenze pur di non intaccare la propria dignità; Corebo, come Mariotto e Romeo, non è in grado di vivere senza la propria donna al suo fianco e tutti e tre prenderanno la decisione di seguire nell’aldilà le amate⁴⁸. Così Masuccio racconta la decisione di Mariotto di ricongiungersi all’amata:

Il suo cordoglio fu de tale qualità e natura che de non stare in vita del tutto se dispuose [...] se n’andava a la chiesa dove la sua Ganozza fu sepellita, e dinanzi al suo sepolcro amaramente piangeva, e volentieri, se avesse possuto seria dentro la sepoltura intrato, a tale che con quello delicatissimo corpo che vivendo non gli era stato concesso lo godere, morendo lo avesse col suo eternamente accompagnato⁴⁹.

Nella riscrittura di Da Porto Romeo si reca all’interno del sepolcro di Giulietta, risoluto a morire; davanti al corpo dell’amata dice: «si ella il mio crudo morire vede, prego che non li dispiaccia che, non avendo io teco potuto lieto e palese vivere, almen secreto e mesto io mora»⁵⁰. Infine, la riproposizione da parte di Aretino – sotto forma di bisticcio tra innamorati – della decisione di Corebo di morire insieme a Porfiria:

O che nel bere a sì fatto vetro ci lascerete dentro la mia parte de la morte, o che, non ci bevendo, vi piacerà ch’io partecipi con voi de la vita [...] Da che io ne lo amar voi morta era isforzato a odiare me vivo, ho voluto tôrre di mano a i martirii il trastullo de i miei cordogli [...] Ecco che pure vi sarò compagno ne gli orrori de le perpetue tenebre⁵¹.

L’amore incondizionato è insomma il *fil rouge* delle vicende che detta le analogie sopra elencate; non a caso le tematiche passionali nella loro forma più eccentrica contraddistinguono il novelliere di Masuccio, dettano *pathos* al racconto di Da Porto e – stavolta – anche all’episodio di Aretino.

Torniamo al *Decameron* per un ultimo particolare: l’impresa impossibile a cui si accennava poche righe sopra, ovvero il compito affidato da Porfiria a Prelio di consegnarle le penne di una fenice; il ricordo va alla quinta novella della decima giornata. Si tratta in entrambi i casi di un chiaro tentativo di allontanamento dell’indesiderato corteggiatore: l’ostica sfida avanzata da Porfiria ha alle spalle la novella di Dianora e Ansaldo⁵². Le corrispondenze riguardano il carattere quasi di burla delle

⁴⁸ Tali analogie spiccano ulteriormente se si guarda ai già citati Tisbina, Iroldo e Prasildo: se anche nel racconto dell’*Innamorato* torna l’accoppiata suicidio-sonnifero, l’atteggiamento che muove i personaggi è molto distante dalla resa teatrale di Aretino. Semplificando a poche notazioni: Tisbina è una donna-oggetto, che scivola con facilità dalle mani di Iroldo a Prasildo; Iroldo rinuncia senza alcuna remora all’amata.

⁴⁹ MASUCCIO SALERNITANO, *Il novellino*, XXXIII, cit., pp. 268-269.

⁵⁰ LUIGI DA PORTO, *Istoria di due nobili amanti*, cit., p. 73. Dalla nota di Angelo Romano al testo sappiamo che nell’edizione marcoliniana si legge: «se ella il mio crudo morir vede, prego che non le dispiaccia che, non avendo io teco potuto lieto e palese vivere, almen secreto e mesto teco mi moia». Cfr. LUIGI DA PORTO, *La Giulietta*, in *Le storie di Giulietta e Romeo*, cit., pp. 100-101.

⁵¹ *Lo ipocrito*, IV, 4, cit., p. 239.

⁵² GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, X 5. L’impresa nella fonte è di mostrare alla donna un giardino fiorito nel mese di gennaio. Molto accreditata è l’ipotesi di una lettura da parte di Aretino per il medesimo particolare dell’episodio di Tisbina, Prasildo e Iroldo (*Innamorato*, I XII), laddove Tisbina impone a Prasildo di consegnarle un ramo d’oro: cfr. GIULIO FERRONI, *Le voci dell’istrione*, cit., pp. 266-268 e GIORGIO PATRIZI, *Aretino e Boccaccio*, cit., p. 149.

missioni proposte dalle donne, le quali da beffatrici si ritrovano beffate; proseguono inoltre nell'impossibilità da parte delle donne di mantenere fede alla parola data, nel momento in cui avrebbero dovuto cedere ai rispettivi corteggiatori. Prelio e Ansaldo condividono la gentilezza d'animo: da perfetti galantuomini, nel cogliere la ritrosia delle rispettive amate a concedersi loro, piegano la propria passione alla comprensione, ritirando le *avances* e restituendo le donne ai prescelti coniugi. Se si volesse essere ulteriormente precisi, in entrambi i racconti si fa cenno ad una ben trovata parentela in cambio del perduto amore: in Boccaccio Ansaldo intende da ora in poi trattare Dianora «non altramenti che se *sua* sorella fosse», in Aretino Porfiria propone un matrimonio tra Prelio e sua sorella, immancabilmente accettato.

Il teatro comico di Aretino è uno dei tanti esempi di quanto avviene nelle commedie coeve: al pari del repertorio drammaturgico classico, la novellistica offre il suo contributo in fatto di situazioni, personaggi e – soprattutto – si fa garante di un'ambientazione percepita come attuale dal pubblico. Gli esempi delle commedie sopra trattati dimostrano quanto fitti possano essere i rimandi, quante le consonanze testuali. In fatto di prestiti dalla novellistica la commedia cinquecentesca apre uno sconfinato campo di ricerca; tante sono le strade battute, tanti gli spunti per batterne di nuove. Per quanto riguarda il teatro di Aretino, offre molto materiale su cui riflettere l'ultima edizione critica curata da Luca D'Onghia de *La Cortigiana* (1525 e 1534) e del *Marescalco*. I rinvii linguistici e lessicali individuati da D'Onghia si dimostrano preziosi suggerimenti per chi volesse occuparsi delle fonti delle commedie aretinarie e della loro fortuna. Se poi si allargasse lo sguardo all'intera produzione comica cinquecentesca, ingente sarebbe il lavoro di mappatura delle novelle più fortunate, puntualmente presenti nelle commedie rinascimentali. Non sono mancati studi sul rapporto di singole commedie con la novellistica precedente e coeva, ma quel che manca è una ricerca sistematica e d'insieme sull'argomento. Un progetto, insomma, che lascia ancora molto su cui lavorare.