

ENRICO DE LUCA

Dall'«Amor costante» all'«Alessandro». Aspetti della “riscrittura” piccolominiana

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]

ENRICO DE LUCA

Dall'«Amor costante» all'«Alessandro». Aspetti della “riscrittura” piccolominiana

Alessandro Piccolomini ripropone e consolida il gusto del romanzesco e del patetico (inaugurato con «L'amor costante») nell'«Alessandro», commedia che condivide con la prima talune fonti e non pochi stilemi ma che se ne distanzia per l'inserimento di caratteristiche non comuni alla commedia italiana del periodo. Attraverso il raffronto di alcuni passi, si cercherà di mostrare quali mutamenti siano avvenuti nella pratica scrittoria dell'autore e in che modo contribuirono al successo dell'«Alessandro».

Risultano essere di qualche rilievo le fitte correlazioni fra la produzione filosofica e divulgativa dello Stordito Alessandro Piccolomini¹ e quella teatrale (che, se si escludono le collaborazioni, non tutte certe², a testi di *équipe*, si può ridurre a due soli titoli: *L'amor costante* e *L'Alessandro*) e soprattutto interessanti paiono le peculiarità dell'attività di riscrittura dell'autore senese³.

¹ Sull'Accademia degli Intronati, della quale Piccolomini entrò a far parte nel 1532, e sulla sua storia cfr. almeno: MICHELE MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1929, vol. III, pp. 350-362; FABIO IACOMETTI, *L'Accademia senese degli Intronati*, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1950; NINO BORSELLINO, *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*, Roma, Bulzoni, 1974; DANIELE SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980.

² Sull'*Ortensio*, per esempio, scrive a Giovanfrancesco Spannocchi, il 9 gennaio 1561: «Non mi sono trovato né a comporla, né a censurarla, né a volerla comprovare, né mi troverò a vederla fare» (la lettera può leggersi in ANICIO BONUCCI, *Delizie delli eruditi bibliofili italiani*, Firenze, Presso Giacomo Molini, 1865, vol. II, lib. I, p. 43).

³ Piccolomini stesso ricorda le due commedie nelle *Annotazioni di M. A. Piccolomini, nel libro della Poetica d'Aristotile; con la traduzione del medesimo libro, in lingua volgare* (Vinegia, Giovanni Guarisco, 1575, pp. 181-182): «Cioè *L'Alessandro* et *L'amor costante*; questa nella venuta dell'Imperator Carlo Quinto in Siena; et quella per una particolar mia occasione, a compiacenza di Gentildonne in Siena nelle feste del carnevale». Il lasso di tempo che lo vede dedicarsi al teatro è, dunque, limitato al periodo della giovinezza; quando Francesco de' Medici gli chiese, infatti, nel 1568 una commedia, la risposta che ricevette denota un giudizio sul genere abbastanza preciso: «Sono già passati più di 25 anni ch'io mi truovo alienato da simili studi comici, li quali ricercano sangue caldo et gli spiriti vivi contrarii a quelli che hormai agghiacciatissimi sono in me» (lettera pubblicata da Sanesi in IRENEO SANESI, *Per una lettera di Alessandro Piccolomini*, in *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna nel quarantesimo anno del suo insegnamento*, Milano, Hoepli, 1911, pp. 757-777). Tuttavia per un certo periodo è comunque ancora in parte impegnato nella teoresi teatrale; nella dedica al cardinale Antonio Cocco, all'edizione *de la sfera del mondo* datata 1564, Piccolomini fa riferimento a un'impresa che definisce «utilissima a tutti coloro che sieno per far commedie», che però gli venne «furata». Si sarebbe trattato di un repertorio di scene, ma soprattutto di persone, figure, caratteri che si trovano nelle commedie. Nelle già citate *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotile*, pubblicate decenni dopo la produzione teatrale, si possono, poi, rinvenire una serie di precetti: il fatto che la commedia debba muovere al riso riprendendo e mordendo gli errori propri e altrui, essendo così dilettevole e utile, e che debba fuggire dal rappresentare quei vizi definiti enormi, fra i quali si menzionano il sommo dispregio della religione, il tradimento patrio, l'incesto, dando spazio ai vizi minori: avarizia dei vecchi, inganni di meretrici, frodi dei servi, vanagloria dei soldati, bugie ecc. Su questo aspetto cfr. almeno GLORIA GUIDOTTI, *Alessandro Piccolomini, di «professione filosofo», e la commedia*, in «Quaderns de Filologia Italiana», 1999, 6, pp. 103-115. Per informazioni sulla composizione delle due commedie piccolominiane, oltre a Cerretta (vd. nota 8) cfr. anche STEFANO LO VERME, *Il teatro, la città, l'Imperatore e il carnevale: il caso di Alessandro Piccolomini*, in *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, AdI editore 2014, pp. 1-10 (consultabile online all'indirizzo http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581).

Sin dall'*Amor costante* (scritta nel 1536, ma pubblicata a Venezia quattro anni dopo, dove sarà rappresentata nel 1541) si può notare chiaramente un'assimilazione e una rielaborazione della tradizione teatrale anteriore, classica e italiana: in essa si rinvengono, infatti, tutti gli ingredienti tipici della commedia *regulata* (equivoci, travestimenti, scambi di persona, ecc.); il testo è poi caratterizzato da notevoli analogie tematiche e narrative con *Gl'ingannati* (1532)⁴, nel cui prologo – dove è ben evidenziato il motivo dell'elogio del primato femminile: le donne sono infatti sia fonte di ispirazione che destinatarie dell'opera – si fa cenno a quanto possa nell'amore «una longa pazienza accompagnata da buon consiglio». Nèrida Newbigin ha osservato, inoltre, che *L'amor costante* non è che una riscrittura dei *Prigioni di Plauto tradotti de l'Intronati di Siena*, volgarizzamento/rifacimento dei *Captivi* di Plauto, inedito fino al 2006, e nell'edizione del testo da lei curata⁵ elenca una serie di casi in cui sono state riciclate intere scene e altri in cui battute identiche vengono ridotte in prosa con lievi mutamenti⁶. Nei *Prigioni*, solo per fare un esempio, il capitano e i soldati non parlano in prosa, ma in endecasillabi sciolti e nei loro dialetti, e si rivolgono in versi anche ad altri personaggi che si esprimono in prosa.

Nel riuso di tratti peculiari del teatro comico, si può d'altra parte notare qualche cambiamento interessante: sappiamo che *L'amor costante*, sebbene non rappresentata in quell'occasione, fu scritta per l'arrivo di Carlo V a Siena e che l'autore decise di far uso della lingua spagnola in maniera molto marcata, come egli stesso ci informa, spiegandone il motivo, decenni dopo nelle *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotile*⁷. Il personaggio dello Spagnuolo (poi Capitano Francisco), che dialoga con il Prologo e che principia la commedia, non rappresenta però la solita figura che ripropone pedissequamente il tipo plautino del *miles gloriosus* (in *Gl'ingannati* era stato inserito un altro spagnolo, Giglio, figura alquanto buffonesca), ma, esprimendosi esclusivamente nella sua lingua, riveste una precisa e chiara funzione narrativa: quella di garantire la comprensione di una vicenda non lineare e del suo antefatto. Nello svolgersi dell'intreccio, il Capitano, poi, riepiloga in spagnolo gli avvenimenti così da consentire al pubblico non italiano di seguire la trama e ciò impone la presenza di scene interamente in lingua spagnola, come la prima dell'atto secondo, in cui dialoga con Messer Consalvo e Rosades. In questo caso, dunque, una lingua differente rispetto a quella usata nella commedia (sia essa una parlata dialettale, il latino poliflesco o una lingua straniera come lo spagnolo o il tedesco, che venivano spesso italianizzati) non è utilizzata per i consueti fini comici e caricaturali.

Nel 1538, anno in cui lasciò Siena per Padova – il periodo padovano 1538-1542, secondo Cerreta, pioniere degli studi sullo Stordito, influenzò in maniera determinante la sua formazione e la

⁴ Su *Gl'ingannati* e la sua fortuna e influenza cfr. ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA, *La commedia degli Ingannati*, edizione critica con introduzione e note di Florindo Cerreta, Firenze, Olschki, 1980. Nel Prologo si fa cenno, anche, a «quanto possa il caso e la buona fortuna nelle cose d'amore».

⁵ *I prigioni di Plauto tradotti de l'Intronati di Siena*, a cura di Nerida Newbigin, Siena, Accademia degli Intronati, 2006.

⁶ Cfr. NERIDA NEWBIGIN, *Piccolomini drammaturgo sperimentale?*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et de savoirs*, curé par Marie-Françoise Piéjus, Michel Plaisance, Matteo Residori, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2011, pp. 155-156.

⁷ *Annotazioni... nel libro della Poetica d'Aristotile; con la traduzione del medesimo libro, in lingua volgare*, cit., p. 29: «E quantunque io, seguendo l'uso dei nostri tempi, non ricusato dall'Accademia nostra degli Intronati e da altri poeti comici italiani, habbia nell'una e nell'altra delle mie comedie cioè nell'*Amor costante* e nell'*Alessandro*, interposto qualche scena in lingua spagnuola [...] questo non di meno feci io perché gli spettatori dinanzi ai quali havevan da essere la prima volta recitate eran per esser di quella nazione: ai quali io per buone cagioni era sforzato d'haver rispetto».

sua carriera⁸ –, Piccolomini dedicò a Eufrasia de' Venturi (dedicataria anche della traduzione in versi sciolti del VI libro dell'*Eneide*)⁹ il volgarizzamento degli *Economica* di Senofonte. In questa traduzione-adattamento-riscrittura¹⁰ (Piccolomini opera, per esempio, una censura dei passi che contenevano riferimenti sessuali espliciti, delle formule umilianti verso le donne e del linguaggio crudo) si ritrovano molti spunti vicini a tipiche situazioni da commedia, perché vi si trattano temi come il matrimonio, l'adulterio, ecc.; e i consigli di economia domestica sono indirizzati non più a un giovane sposo, padrone di sua moglie e di tutti i beni mobili e immobili, come in Senofonte, ma a una donna. Il dialogo fra Iscomaco e sua moglie molto più giovane di lui ricorda anche la posizione di subalternità fra Raffaella e Margarita nel *Dialogo de la bella creanza de le donne* (1539).

Di fatto i temi del matrimonio, del governo della casa e dei servitori, della condotta femminile, dell'uso dei cosmetici e dell'ozio, sono tutti ripresi, ma riformulati ed esemplificati, nel dialogo piccolominiano, come nel caso in cui Raffaella, partendo dalla stessa immagine di Iscomaco che paragona il governo della casa al governo di una città, parodia la *Repubblica* di Platone. In una scena che sembra tratta proprio da una commedia, Iscomaco chiede a sua moglie di immaginare cosa proverebbe se i ruoli si invertissero e lui divenisse donna e usasse impiastri per rendere la pelle come non è¹¹. I dettami di Raffaella addolciscono – e riscrivono – gli insegnamenti di Senofonte, per esempio il passo sull'ordine, in cui trapela il volgarizzamento:

Niuna cosa è di più importantia, a tutto quel che s'ha da fare, che l'ordine. [...] dal qual luogo insegneremo a' servi che piglin, occorrendo, le cose che fan di bisogno, e di poi le riportin donde le tolgono; e così sapremo continuamente, senza fatica alcuna, quel che gli è in casa e quel che manca. (*Economica* X 11-12)

[...] ordini per tutto 'l giorno a le serve quello che hanno da fare e vegga che tutte le cose stieno al luogo suo determinato, accioché, occorrendo aver bisogno d'alcuna, non si abbia da perder tempo in cercarla, perché l'ordine importa assai in ogni azzione, e massime ne la cura de la casa. (*Raffaella*, p. 75)

⁸ La vicinanza, per esempio, di personalità come Varchi o Speroni contribuirono a modificare il suo modo di approcciarsi alla letteratura, cfr. FLORINDO CERRETA, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, Siena, Accademia degli Intronati, 1960, p. 22, ma anche EUGENIO REFINI, «Per via d'annotazioni». *Le glosse inedite di Alessandro Piccolomini all'«Ars Poetica» di Orazio*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2009, p. 14 e ANDREA BALDI, *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2001, pp. 205-222.

⁹ Piccolomini aveva aderito al progetto di traduzione di gruppo (gli altri partecipanti sono Alessandro Sansedoni, Ippolito de' Medici, Bernardino Borghesi, Bartolomeo Carli Piccolomini e Aldobrando Cerretani) dei primi sei libri dell'*Eneide* da offrire in dono a varie gentildonne senesi, letterate ma non latiniste. Nella dedica, in cui si fondono gratitudine e reverenza (quasi venerazione), è delineata la missione filologica dell'autore che sarà una costante in tutte le sue opere, dai testi teatrali ai trattati e ai volgarizzamenti.

¹⁰ Per informazioni su questo volgarizzamento cfr. DIANA ROBIN, *La traduction par Alessandro Piccolomini de l'Économique de Xénophon*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et de savoirs*, cit., pp. 113-125.

¹¹ «Pensaresti più d'haverme ne le braccia, o se io sano e disposto puramente e senz'arte alcuna ti stesse apresso; o vero intriso di qualche impiastro, per parerti più molle, e delicato, che io non sono?» (*Economica* X 5); «Che potiam veder peggio che una giovine, che si abbia incalcinato e coperto il viso di sì grossa mascara, che appena è conosciuta per chi la sia?» (*Raffaella*, p. 55). Si cita, qui e successivamente, da ALESSANDRO PICCOLOMINI, *La Raffaella ovvero Dialogo della bella creanza delle donne*, a cura di Giancarlo Alfano, Roma, Salerno Editrice, 2001 e dalla stampa LA ECONOMICA / DI XENOFONTE, TRADOTTA DI / LINGUA GRECA IN LIN- / GUA TOSCANA / DAL S. ALESSANDRO PICCOLOMINI, / ALTRIMENTI LO STORDITO INTRONATO. // IN VINEGIA AL SEGNO DEL POZZO / [linea tipografica] / M D XL.

Tematiche identiche, dunque, ma trattate con stile differente, quello faceto del dialogo (*La Raffaella*, come sottolinea Alfano¹², dovrebbe essere considerato un dialogo da commedia a tutti gli effetti, in cui parodia e comicità sono gestite alla pari che in una commedia) e quello pedagogico-formativo dell'*Economica*; ci troviamo di fronte, quindi, a un esempio di riscrittura in chiave comica che esemplifica i precetti di oculatezza, di onorabilità, mostrando un *decorum* del tutto effimero: «Hai da sapere che l'onore o il biasimo non consiste principalmente nel fare ella una cosa o non la fare, ma nel crederci che la faccia o non crederci: perché l'onore non è riposto in altro, se non ne la estimazione appresso agli uomini»; e ancora: «Corna sarebbero, se si sapesse. Ma, sapendo tener la cosa segreta, non so conoscere che vergogna gliene segua»¹³.

Nell'*Alessandro*¹⁴ – che, scritta nel 1544, ma stampata nel 1545, conobbe un'ottima fortuna editoriale, come attestano le undici edizioni uscite fra il 1545 e il 1596 – si possono notare ancora più nitidi riverberi dell'attività di volgarizzatore di Piccolomini; in particolare bisogna ricordare il *De la Institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile et in città libera*, terminato nel 1539-1540 (ma pubblicato solo nel 1542) a uso del figlio della dedicataria Laudomia Forteguerra¹⁵, un ampio trattato che volgarizza gli insegnamenti morali di Aristotele e di Platone e che pare delimitare due fasi della carriera di Piccolomini: la giovinezza senese dedicata al teatro e alla letteratura, e la maturità padovana con le opere di commentatore, di divulgatore scientifico, di filosofo. Nella seconda versione del trattato, apparsa nel 1560 a Venezia con il titolo *Della Institutione morale*, troviamo una riscrittura delle caratteristiche dei giovani e dei vecchi, protagonisti tipici della commedia, così come si leggeranno, un decennio dopo, nel volgarizzamento dei tre libri della *Retorica*¹⁶, e soprattutto l'influenza delle lezioni accademiche padovane e delle riflessioni filosofico-amorose, influenza che riguarda anche i criteri compositivi; *L'Alessandro* risponde, infatti, a un principio unitario più dell'*Amor costante* (nelle *Annotazioni* Piccolomini cita più volte la commedia come modello in cui vari

¹² Cfr. l'Introduzione ad ALESSANDRO PICCOLOMINI, *La Raffaella ovvero Dialogo della bella creanza delle donne*, cit., pp. 7-23.

¹³ ALESSANDRO PICCOLOMINI, *La Raffaella ovvero Dialogo della bella creanza delle donne*, cit., p. 84 e p. 107. *La Raffaella* è poi vicina al *Cortegiano* e ne saccheggia alcuni passi, ribaltandoli, per es. il tema del trucco, artificio vs naturalezza. Cfr. ANDREA BALDI, *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, cit., pp. 87-108. Con analoghe parole sull'onore si esprimerà Gioan Bernardo nella scena undicesima dell'ultimo atto del *Candelaio* di Bruno: «Onore non è altro che una stima, una riputazione; però sta *semper* intatto l'onore, quando la stima e riputazione persevera la medesima. Onore è la buona opinione che altri abbiano di noi: mentre persevera questa, persevera l'onore. E non è quel che noi siamo e quel [che] noi facciamo, che ne rendi onorati o disonorati, ma sì ben quel che altri stimano e pensano di noi». GIORDANO BRUNO, *Candelaio*, in *Opere italiane*, testi critici e nota filologica di Giovanni Aquilecchia, introduzione e coordinamento generale di Nuccio Ordine, Torino, Utet, 2004², vol. I, p. 388.

¹⁴ Il titolo, come spiega Piccolomini nel primo dei due prologhi presenti, propone il nome di un personaggio ben poco importante nella vicenda: «Questa comedia, donne, si domanda Alessandro, ben che non appaia molto in essa, il perché vi diremo un'altra volta; bastivi, voi conoscerete che non senza cagione» (ALESSANDRO PICCOLOMINI, *L'Alessandro*, a cura di Florindo Cerreta, cit., p. 113), e al tempo stesso quello dell'autore, quasi egli volesse in tal modo rivendicare la paternità dell'opera.

¹⁵ Alla quale dedica nel 1540 anche due compendi astronomici: *De le stelle fisse*, che contiene anche spiegazioni mitologiche sulle costellazioni, e *De la sfera del mondo*, con l'intenzione di offrirle informazioni che possano servirle per spiegare alle amiche la cantica del *Paradiso*. Nell'*Institutione* Piccolomini sembra ritrattare alcune sue affermazioni contenute nel *Dialogo della bella creanza delle donne* e attribuire uno spazio abbastanza limitato agli studi letterari, che sono considerati alla stregua di un *divertissement*, nell'educazione del fanciullo e nella vita morale dell'adulto.

¹⁶ Cfr. per qualche interessante esempio GLORIA GUIDOTTI, *Alessandro Piccolomini, di «professione filosofo», e la commedia*, cit., pp. 108-109.

intrecci sono collocati in una struttura ben organizzata e fedele ai precetti aristotelici, in virtù del corretto concatenarsi delle varie fasi).

Com'è ovvio, non mancano in essa richiami a motivi già presenti in modelli classici e intronatici e nell'*Amor costante* (ricordiamo che entrambe hanno un'ambientazione pisana)¹⁷, uno su tutti la scena in cui Niccoletta vede un frate e una monaca (II, 4), che si rifà all'esperienza monacale della Nanna di Aretino, la quale spia attraverso una fessura nella parete i giochi erotici delle monache, e che ritroviamo sia nell'*Amor costante* (III, 4), in cui Agnoletta dice: «e ne sanno più oggidì le monache de le cose del mondo e d'amore che altra generazione. E non ci sarete stata due giorni che voi scoprirete maccatelle dei casi loro che vi faran trasecolare», sia nella *Raffaella*.

Anche il personaggio della mezzana Niccoletta, allieva diretta della Raffaella (in II, 1 lo dichiara lei stessa: «E vi dico, di più, ch'io son allevata da quella buona memoria di mona Raffaella, che sapete che donna che l'era in quest'arte, che se ne leggono in fino i libri de i casi suoi»¹⁸), si riallaccia alla Nanna aretinesca e alla vecchia del Boccaccio, che in V, 10 «sempre co' paternostri in mano andava a ogni perdonanza, né mai d'altro che della vita de' Santi Padri ragionava e delle piaghe di san Francesco e quasi da tutti era tenuta una santa»¹⁹.

Ma un'impronta notevole sull'*Alessandro*, come evidenzia Cerreta²⁰, è quella della *Calandria* (1513), già sfruttata nell'*Amor costante*, in cui sono presenti identiche situazioni: due giovani di sesso diverso che appaiono travestiti; l'allontanamento di un vecchio per favorire l'incontro dei giovani; la fuga di un personaggio maschile e la sua sostituzione con un personaggio femminile ecc. Anche i *Suppositi* e *Gl'ingannati* offrono alcuni spunti, dei quali Piccolomini si è servito, apportando alcune variazioni²¹. Per quel che riguarda le fonti novellistiche, alle novelle VII, 8 e VIII, 7 del *Decameron*²² si possono far risalire il tema dell'amante colto in fragrante, quello della sua sostituzione con altra persona e il motivo dell'amante che non raggiunge l'amata e viene chiuso in qualche luogo e punito (come nel caso di Rinieri). Sempre dalla VII, 8 è ricavato il motivo delle trecce tagliate. Tutti elementi, questi, comuni nella tradizione novellistica medievale sia orale che scritta, come quello del travestimento, che ha una storia assai antica e la cui presenza nelle commedie è una costante.

Nell'*Alessandro* ci sono poi casi in cui le fonti vengono modificate tanto da generare situazioni e personaggi che mostrano caratteristiche del tutto nuove. Un esempio riguarda Cornelio, giovane innamorato e studioso serio, che viene allontanato dai libri, «i maggiori amici suoi», dalla passione che nutre per Lucilla; il suo però si rivela un amore platonico, e questo aspetto non sembra comune né alla commedia classica né a quella rinascimentale (è tratto consueto, al contrario, che i giovani amino sessualmente l'oggetto dei propri desideri e tendano a soddisfare i propri appetiti), ma corrisponde al tipo d'amore professato dagli Intronati.

¹⁷ La scelta dell'ambientazione pisana potrebbe derivare dalla disponibilità di un fondale preparato per la rappresentazione del 1536 – mai avvenuta – dell'*Amor costante*.

¹⁸ ALESSANDRO PICCOLOMINI, *L'Alessandro*, edizione critica a cura di Florindo Cerreta, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1966, p. 151.

¹⁹ Per un raffronto fra Raffaella e la vecchia decameroniana cfr. ANDREA BALDI, *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, cit., pp. 196-198. Il passo citato è tratto da GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, p. 933.

²⁰ Cfr. ALESSANDRO PICCOLOMINI, *L'Alessandro*, edizione critica a cura di Florindo Cerreta, cit., p. 16.

²¹ Rimando per un elenco puntuale dei modelli e delle fonti alle *Note storico-filologiche* che Cerreta inserisce a corredo della sua edizione (ALESSANDRO PICCOLOMINI, *L'Alessandro*, edizione critica a cura di Florindo Cerreta, cit., pp. 239-277) e soprattutto al capitolo *Fonti e somiglianze* (ivi, pp. 278-288).

²² Il repertorio boccacciano è usato anche in altre opere come il *Dialogo della bella creanza delle donne*, dove Raffaella appare discendente della mezzana descritta nella novella X della V giornata, per affinità sia nei tratti caratteriali, sia nei modi di esprimersi.

Inoltre il «prencipe de' poeti comici», giocando con l'ambiguità delle situazioni, se nell'*Amor costante* aveva fatto cenno a un potenziale amore incestuoso fra una sorella e un fratello separati a sette anni, nell'*Alessandro* tratta di un amore potenzialmente omosessuale femminile fra un ragazzo creduto ragazza e una ragazza. Se però l'omosessualità maschile in scena è di solito vituperata, condannata e fonte di scherno (in *Gl'Ingannati* I, 3 viene definita «maladetta tentazione»²³), quella femminile non pare disattendere alla convenevolezza della commedia, forte anche degli esempi letterari e poetici come quello offerto da Gaspara Stampa a Ippolita Mirtilla²⁴, ma soprattutto dalla stessa Laudomia Forteguerra, autrice di cinque sonetti in chiave lesbica. Non è un particolare trascurabile che nel dicembre del 1540 Piccolomini avesse letto (il testo della lettura fu stampato a Bologna l'anno seguente)²⁵ presso l'Accademia degli Infiammati il sonetto della Forteguerra *Ora ten vai superbo, or corri altiero*, nel quale ella lamenta l'assenza della donna amata, Margherita d'Austria²⁶, e che egli vedesse in tale manifestazione amorosa saffica un esempio di amore platonico, non sessuale (simile a quello di Cornelio, cioè cortese e platonico, «humano» e non «ferino», di cui parla lo stesso personaggio di Alessandro²⁷, riecheggiando le identiche parole usate nel libro IX capo 3 del *De la Institutione*²⁸). Inoltre questo intervento si inserisce nel dibattito sulla tematica amorosa; alla fine del proemio Piccolomini scrive: «[...] vi ho portato un esempio di un ardentissimo Amore ch'è ai tempi nostri, non tra homo o Donna no, ma tra due singularissime e divinissime Donne»²⁹, e alla fine della lettura allega un sonetto «composto sopra un così caldo Amore, che è tra queste due divinissime Donne»³⁰.

Nell'*Alessandro* il personaggio *en travesti* di Lucrezia/Fortunio, se nella scena seconda dell'atto III utilizza espressioni che ricordano chiaramente l'episodio di Bradamante e Fiordispina nell'*Orlando furioso* (XXV, 31) – e già usato in *Gl'Ingannati* –, continua però a sperare in un esito positivo

²³ Cfr. *Gl'Ingannati*, in *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 218.

²⁴ Si tratta del capitolo ternario *Non aspettò giamai focolo amante* che Gaspara rivolge all'amica intima Ippolita Mirtilla, cfr. GASPARA STAMPA, *Rime*, in *Letteratura italiana online*, Einaudi consultabile online all'indirizzo http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t103.pdf (il testo è quello a cura di C. R. Ceriello, Milano, Rizzoli, 1976), pp. 308-309 (numero CCXCVI).

²⁵ LETTURA / DEL S. ALESSANDRO PICCOLO- / MINI INFIAMMATO FAT- / TA NELL'ACCADEMIA / DEGLI INFIAM- / MATI / M. D. XXXXI., nel cui colophon si legge «Stampata in Bologna per Bartholomeo Bonardo et Marc'antonio da Carpi, diligentissimamente. Nel. M.D.XXXXI. Del Mese di Luglio».

²⁶ Cfr. KONRAD EISENBICHLER, *Laudomia Forteguerra Loves Margaret of Austria*, in *Same Sex Love and Desire among Women in the Middle Ages*, eds. Francesca Canadé Sautman and Pamela Sheingorn, New York, Palgrave, 2001, pp. 277-304 e ID., *Poetesse senesi a metà Cinquecento: tra politica e passione*, in «Studi rinascimentali: Rivista internazionale di letteratura italiana», I, 2003, pp. 97-104. Sulla produzione poetica di Laudomia Forteguerra cfr. MARIE-FRANÇOISE PIEJUS, *Le poétesse siennoises entre le jeu et l'écriture*, in *Les Femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*, Aix-en-Provence, PU de Provence, 1994, pp. 320-322.

²⁷ In primo luogo Alessandro (a. I, sc. 4) esorta Cornelio a dedicarsi ai suoi studi piuttosto che all'amore, che potrebbe far perdere tempo prezioso all'amico, riecheggiando le parole di Piccolomini nell'*Orazione in lode delle donne*: «Spesse volte suol dire che le donne son cagione della ruina e assai volte della morte d'infiniti gioveni i quali, amandole, spendono tutto il miglior tempo loro in andarle dattorno, in pregarle, in trovar modo di parlarle, in gettar danari per lor cagione e in molte altre vanità», cfr. MARIE-FRANÇOISE PIEJUS, *L'Orazione in lode delle donne di Alessandro Piccolomini*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CLXX, 1993, p. 549.

²⁸ «Un amore che è desiderio di possedere l'animo bello della cosa amata; dico l'animo bello et non il corpo bello, per distinguere l'amor ferino dall'humano, essendo che quando solamente di possedere et godere il corpo dell'amata desiderassemo, somiglianti alle fiere diventaremo».

²⁹ LETTURA / DEL S. ALESSANDRO PICCOLO- / MINI INFIAMMATO FAT- / TA NELL'ACCADEMIA / DEGLI INFIAM- / MATI, cit., B ij.

³⁰ Ivi, E.

dell'attrazione che nutre verso Lampridia, pur ritenendola del suo stesso sesso, e la forte somiglianza con l'amato contribuisce a farle vincere la ripugnanza provata inizialmente:

FORTUNIO [...] ma io amo con tutto 'l cuore e, se ben io vincessi con la mia servitù la durezza di Lampridia, ch'avrei fatto? Io son donna com'è lei, e rimarrebbe ingannata del caso mio. [...] Ah, Fortuna, Fortuna! Non ti bastava ch'io già sett'anni che mi vedesti tór dinanzi il mio Aloisio [...] m'hai fatto poi, sorte crudele, innamorarmi d'una femmina per non so che somiglianza che ella ha di lui. (*L'Alessandro*, II 1)

FORTUNIO Da l'altra parte, io arei pur un gran contento di trovarmi seco e baciare il volto e 'l petto di sì bella donna. Io già non son la prima donna ch'amasse donna. [...] Andarò, dunque, e l'assalirò mentre che dormirà, e me ne scoprirò; già so ch'ella non è un aspido che non si muova a pietà di me ancor ch'io sia donna. (*Ibidem*)³¹

FORTUNIO Io mi metto a un'impresa che non me ne può venir cosa che non m'affligga. S'ella mi disdice la sua crudeltà e ingratitudine m'occiderà; e s'ella, fatta pietosa de miei dolori, si lascerà al fin vincere come molte fanno, che farò io per far cosa che le sodisfaccia? O ella conoscerà ch'io son femina o no. [...] S'ella non lo conoscerà, oh che risa, oh che beffe si farà di me, che a guisa d'un cuculo tenghi l'ali basse poco manco ch'un uom di pasta! Può esser maggior scorno a un giovine innamorato che condursi solo con la donna sua e mancargli su 'l buono? [...] Io pur l'abbracciarò e baciare mille volte e, chi sa, forse che Amore non abbandona chi 'l serve con fede? Venuto ch'io sarò da lei, mosso a pietà di me, mi farò per un'ora diventar uomo. (*Ivi*, III 2)³²

Ignota forse non doveva esser a Piccolomini la *Venexiana* (1535), in cui Anzola (Angela), smaniando d'amore per Iulio, in I, 4 si sfoga con la serva Nena, fingendo che sia lui: la bacia appassionatamente e le chiede di esprimersi come fosse un uomo, «comenza a biastemar azò che ti creda omo». Tale tipologia di amore, sebbene lontana dai parametri della commedia cinquecentesca, viene da Piccolomini giustificata e considerata lecita in quanto all'amore, quale desiderio di bellezza spirituale (e fisica), è lecito nascere contro ogni ragione, vincolo e genere³³.

³¹ ALESSANDRO PICCOLOMINI, *L'Alessandro*, cit., pp. 149-150 e pp. 155-156.

³² *Ivi*, pp. 175-176.

³³ Alla fine del proemio alla lettura del sonetto di Laudomia Forteguerra, Piccolomini sottolinea che «in niente altro consiste (Signori) il fin d'un Amor perfetto, che nel possedere il virtuoso animo de l'amata sua o voliam dire di essere amato da quella. E questo fine haverà egli, sempre che gli amarà come se gli conviene, non potendo un vero amante, secondo il parer d'Aristotele nel VIII de l'Etica, non essere amato, sì come afferma ancor Dante nel vigesimo secondo canto del Purgatorio», cfr. LETTURA / DEL S. ALESSANDRO PICCOLO- / MINI INFIAMMATO FAT- / TA NELL'ACCADEMIA / DEGLI INFIAM- / MATI, cit., B ij.