

CRISTINA COCCO

MONOLOGO (E DIALOGO)  
NELLA COMMEDIA UMANISTICA

ESTRATTO

da

ARCHIVUM MENTIS

Studi di filologia e letteratura umanistica

2014 ~ a. 3



Leo S. Olschki Editore  
Firenze

---

# ARCHIVUM MENTIS

---

Studi di filologia  
e letteratura umanistica

Anno III – 2014



Leo S. Olschki Editore



# ARCHIVUM MENTIS

Studi di filologia  
e letteratura umanistica

DIREZIONE

Claudio Griggio – Paolo Viti

COMITATO SCIENTIFICO

Gabriella Albanese – Gian Mario Anselmi – Edoardo Barbieri  
Júlia Benavent – Robert Black – Davide Canfora – Andrea Canova  
Antonio Carlini – Loredana Chines – Donatella Coppini  
Mariarosa Cortesi – Alfonso De Petris – Arthur Field – Giuseppe Frasso  
Marc Fumaroli – Sebastiano Gentile – Eva Gregorovičová  
Augusto Guida – Vinko Hinz – Hideo Katayama – Marc Laureys  
Bratislav Lučin – Antonio Manfredi – Outi Merisalo – John Monfasani  
Uberto Motta – Włodzimierz Olszaniec – Marianne Pade  
Manlio Pastore Stocchi – Francesco Piovan – Stefano Pittaluga  
Théa Picquet – Lorenzo Polizzotto – Renzo Rabboni – Ida Giovanna Rao  
Francisco Rico – Jirí Špicka – Fabio Vendruscolo – Corrado Viola  
Raffaella Maria Zaccaria

COMITATO DI REDAZIONE

Segreteria: Sondra Dall'Oco – Matteo Venier

Silvia Fiaschi – Angelo Floramo – Clara Fossati – Roberto Norbedo  
Daniela Pagliara – Luca Ruggio – Deborah Saidero – Giorgia Zollino

\* \* \*

DIREZIONE

Università del Salento – Dipartimento di Studi Umanistici  
Piazza Angelo Rizzo 1 – 73100 Lecce – Tel. 0832/296320

Università di Udine – Dipartimento di Studi Umanistici  
Via Giuseppe Mazzini 3 – 33100 Udine – Tel. 0432/556578

[info@archivum-mentis.it](mailto:info@archivum-mentis.it) [www.archivum-mentis.it](http://www.archivum-mentis.it)

\* \* \*

*La valutazione dei contributi è affidata ai membri del Comitato scientifico  
e a Lettori esterni anonimi*

# ARCHIVUM MENTIS

Studi di filologia  
e letteratura umanistica

Anno III – 2014

Direttori  
Claudio Griggio – Paolo Viti



Leo S. Olschki Editore

*Tutti i diritti riservati*

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto, 8  
50126 Firenze  
[www.olschki.it](http://www.olschki.it)

Volume pubblicato anche con il contributo dell'Università del Salento  
Dipartimento di Studi Umanistici (Progetti di ricerca di base)

## INDICE

### STUDI E RICERCHE

ILARIA PIERINI, <i>Le versioni omeriche di Carlo Marsuppini: tempi e modi</i> . . . . .	Pag.	3
PAOLA TOMÈ, <i>La rassegna delle fonti nel proemio all'«Orthographia» di Giovanni Tortelli (con nuovi elementi per una datazione dell'opera)</i> . . . . .	»	37
ROBERTO RICCIARDI, <i>Su alcuni punti del libro II delle «Epistolae» di Angelo Poliziano</i> . . . . .	»	65
IRENE CHIRICO, <i>Traduttori e traduzioni tra Umanesimo e Rinascimento: Giovanni Lorenzi ed Erasmo da Rotterdam</i> . . . . .	»	83
CRISTINA COCCO, <i>Monologo (e dialogo) nella commedia umanistica</i> . . . . .	»	111

### LIBRI E BIBLIOTECHE

GIACOMO CARDINALI, <i>«In qua biblioteca pro commodo suo quisque studere potest». Frequentatori e prestiti della Biblioteca Medicea privata durante il suo soggiorno romano</i> . . . . .	»	131
---	---	-----

### TESTI E DOCUMENTI

URSULA JAITNER-HAHNER, <i>«Quoniam eius memoria fere interiit». Contributi alla ricezione dell'umanista Gregorio Tifernate (ca. 1413-1464)</i> . . . . .	»	173
CHIARA BENZONI, <i>«Et seria la via da fare indivinare questi poltroni Fiorentini». Nuovi documenti sulla fine di Paolo Vitelli</i> . . . . .	»	217
LUIGI ALBERTO SANCHI, <i>Per la ricezione di Poliziano in Francia: spunti dall'opera erudita di Guillaume Budé</i> . . . . .	»	233
THÉA PICQUET, <i>Le pouvoir à la Renaissance: tradition et modernité. Donato Giannotti, «Della Repubblica de' Viniziani»</i> . . . . .	»	247

INDICE

ABSTRACTS a cura di Deborah Saidero . . . . . Pag. 259

INDICI

Indice delle fonti manoscritte . . . . . » 265

Indice dei nomi di persona e di località . . . . . » 269



## MONOLOGO (E DIALOGO) NELLA COMMEDIA UMANISTICA

Nella storia letteraria del XV secolo, gli anni 1429 e 1433 rappresentano momenti importanti per il rinato interesse verso la commedia classica e per la produzione di nuove commedie da parte degli umanisti: agli autori antichi già «liberati – per usare le parole di Poggio Bracciolini – dal tristissimo e oscuro carcere»<sup>1</sup> delle biblioteche conventuali si aggiungono infatti Plauto, grazie al ritrovamento di dodici “nuove” commedie nel 1429,<sup>2</sup> e Elio Donato, autore del noto commento a Terenzio riportato alla luce nel 1433 da Giovanni Aurispa.<sup>3</sup> Se la fortunata circostanza di entrare in possesso di un *corpus* di commedie plautine più che doppio rispetto a quello noto riequilibrò la tendenza già medievale a preferire Terenzio e ravvivò l’interesse per Plauto, la riscoperta del commento di Donato contribuì a colmare le lacune nelle conoscenze riguardo alla struttura e alla metrica del teatro classico e fornì ai commediografi della seconda generazione uno strumento fondamentale per accostarsi ai due comici arcaici con maggiore consapevolezza rispetto ai loro predecessori della prima metà del secolo.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Cito l’espressione, impiegata da Poggio Bracciolini in un’epistola a Guarino Veronese, nella traduzione italiana edita in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 245.

<sup>2</sup> Sulle vicende del codice Orsiniano (Vat. lat. 3870), contenente le commedie, rimaste ignote al Medioevo, *Bacchides* e le ultime in ordine alfabetico da *Mostellaria* a *Truculentus*, scoperto nel 1429 da Niccolò Cusano, cfr. C. QUESTA, *Per la storia del testo di Plauto nell’Umanesimo I*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1968, pp. 6-32.

<sup>3</sup> Il commento preceduto dalla *Vita Terentii* di Svetonio, dal *De fabula* attribuito a Evanzio e dagli *Excerpta de comoedia* contiene preziose notizie non solo sull’interpretazione delle commedie di Terenzio, ma anche sulla scena e sugli originali greci utilizzati dall’autore latino; sul commento e sulla sua riscoperta a Magonza da parte di Giovanni Aurispa cfr. R. SABBADINI, *Il commento di Donato a Terenzio*, «Studi italiani di filologia classica», II, 1894, pp. 1-134.

<sup>4</sup> Sull’evoluzione della commedia umanistica nel corso del tempo e sull’influsso esercitato dai due ritrovamenti cfr. A. STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968, pp. 145-147; S. PITTALUGA, *Terenzio, Ovidio e la tradizione comica nella commedia del primo Umanesimo*, in ID., *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 119-134: 119-121.

Ma fin dalle più precoci manifestazioni della commedia umanistica la presenza di frequenti reminiscenze *ad verbum* di Terenzio, e in minor misura di Plauto, rappresenta un tratto tipico del nuovo genere e dimostra indirettamente la consuetudine degli autori con le *fabulae* antiche, specie l'*Andria* e l'*Eunuchus*:<sup>5</sup> se da una lettura superficiale può derivare l'impressione di un supino adeguamento agli usi classici, le indagini condotte su singole commedie evidenziano quale portata abbia l'intervento dell'autore nel rielaborare, incrociare, modificare i modelli e come, specie nella prima metà del secolo, la minore conoscenza dei vari aspetti del teatro antico incida sul processo di *imitatio/aemulatio* nei confronti degli *auctores* di riferimento, improntandolo a una grande libertà: espressioni isolate o interi blocchi di testo vengono trasferiti di peso per essere riadattati al nuovo contesto; citazioni letterali possono richiamare alla mente l'intera situazione paradigmatica nella quale ricorrono in qualche scena della *palliata*; contaminazioni di più passi, come anche suddivisioni di un unico passo tra diverse battute, possono essere individuate grazie a un puntuale raffronto con la fonte o le fonti della ripresa.<sup>6</sup>

All'occhio attento degli imitatori non potevano passare inosservati i procedimenti tipici della *palliata*, come le battute *a parte*, le scene di origliamento, gli appelli agli spettatori, che si ritrovano di frequente nelle commedie umanistiche: il recupero di motivi ed espedienti, imprescindibili insieme alle riprese linguistiche come contrassegni di genere,<sup>7</sup> è spesso privo, tuttavia, di un reale aggancio con l'evolversi dell'intreccio, quasi sempre molto debole nelle commedie del '400, e risente inevitabilmente della mancanza di un vero pubblico, anche sprovvisto di cultura letteraria, ma avvezzo alle rappresentazioni e capace di apprezzare le allusioni al codice comico, le rotture dell'illusione scenica, i rinvii alla gestualità degli attori che rientrano nella tecnica compositiva

---

<sup>5</sup> L'*Eunuchus* era considerata nel circolo di Guarino Guarini la più arguta delle commedie terenziane. A riprova del favore incontrato presso gli Umanisti depone anche il fatto che nei codici terenziani il maggior numero di note compare sui margini di queste due commedie: cfr. C. VILLA, *La «lectura Terentii»*, I, *Da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1984, p. 267 e nota 17.

<sup>6</sup> Cfr., fra gli altri, gli esempi discussi da S. PITTALUGA, *La «Cauteraria»: note di lettura*, in ID., *La scena*, cit., pp. 135-141; [A. CORNAZANI] *Fraudiphila*, introduzione, testo critico e traduzione a cura di S. Pittaluga, Genova, D.A.R.F.I.C.L.E.T., 1980, pp. 49-57; M. GOULLET, *Les reminiscences du théâtre antique dans une comédie latine du XV<sup>e</sup> siècle: la «comédie sans nom»*, in *La tradition créatrice du théâtre antique*, II, *De Rome à nos jours*, cur. P. Sauzeau, adiu. J.C. Turpin, «Cahiers du Groupe interdisciplinaire du théâtre antique», XII, 1999, pp. 61-111, e le indagini condotte da J.-L. Charlet, C. Cocco, D. Prunotto, L. Mancino nelle introduzioni alle edizioni delle commedie *Chrysis*, *Oratoria*, *Phylon*, *Armiranda*, citate *infra*.

<sup>7</sup> Cfr. S. PITTALUGA, «*Sint procul meretrices*». Note sulla «*Chrysis*» e sulla «*Historia de duobus amantibus*», in *Pio II umanista europeo*, Atti del XVII Convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 18-21 luglio 2005), a cura L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2007, pp. 755-765: 758, che evidenzia come il richiamo alla *palliata* fosse quasi obbligato.

della commedia antica, specie plautina.<sup>8</sup> L'adattamento del materiale di riuso nelle nuove commedie risulta, piuttosto, funzionale al gusto del ristretto pubblico di eruditi, più spesso lettori che spettatori, che è sollecitato a cogliere il gioco sottile di citazioni e richiami agli originali antichi.

La fondamentale diversità delle condizioni di scrittura e ricezione del prodotto teatrale rispetto all'epoca classica investe anche un aspetto di fondo della commedia, vale a dire l'articolazione del testo in battute attribuite ai diversi personaggi. Scomparsi gli inserti narrativi che avevano contrassegnato un filone della medievale commedia elegiaca, nelle commedie umanistiche si assiste al recupero pieno della struttura dialogica in tutte le forme possibili, dal dialogo più o meno serrato, sino al monologo anche molto ampio: nelle loro scelte gli autori, spesso incapaci di costruire una *pièce* coerente,<sup>9</sup> si dimostrano però abili nell'adottare, tra le possibilità offerte dai modelli, quella più consona alle caratteristiche della propria opera, sicché le differenze di contenuto, di tono e di scopi tra le prime sperimentazioni nel genere comico si possono percepire anche nel 'respiro' più o meno veloce del dialogo, nella diversa proporzione tra monologo e parti dialogate, nella preferenza accordata al monologo.

I monologhi appaiono spesso privi della precisa funzione drammatica che svolgono in genere nella *palliata*, dove possono facilitare l'ingresso e l'uscita dei vari personaggi sulla scena o illustrare allo spettatore l'antefatto o gli avvenimenti che si svolgono al di fuori della sua vista o ancora rallentare l'evolversi dell'intreccio per dare agli attori il tempo di prepararsi a interpretare un ruolo differente.<sup>10</sup> Ai primi commediografi umanisti sfuggivano i meccanismi complessi dell'azione scenica, che richiedevano in certe occasioni la presenza

<sup>8</sup> Sulla composizione del pubblico nella Roma antica cfr. F. DUPONT, *L'acteur-roi: le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2003<sup>2</sup>, pp. 113-128.

<sup>9</sup> Cfr. anche le severe critiche rivolte per questo aspetto ai commediografi umanisti dal Poliziano nel Prologo ai *Menaechmi* di Plauto: cfr. PITTALUGA, *Prologhi e didascalie nel teatro latino del Quattrocento*, in Id., *La scena*, cit., pp. 201-214: 202. P. VENTRONE, *Riflessioni teoriche sul teatro nella Firenze dei primi Medici*, «Interpres», XII, 1992, pp. 150-196: 151, sottolinea come gli Umanisti si dedicassero alla composizione di commedie «senza [...] dominarne le leggi compositive».

<sup>10</sup> Sul monologo in genere cfr. G.E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, University Press, 1971, pp. 102-109; H.W. PRESCOTT, *Link Monologues in Roman Comedy*, «Classical Philology», XXXIV, 1939, pp. 1-23; Id., *Exit Monologues in Roman Comedy*, *ivi*, XXXVII, 1942, pp. 1-21; sulle caratteristiche dei monologhi plautini cfr. E. FRAENKEL, *Elementi plautini in Plauto (Plautinisches in Plautus)* (trad. it. di F. Munari dall'ed. originale, Berlin, Weidmann, 1922), Firenze, La Nuova Italia, 1960, pp. 135-201; sulla scarsa propensione di Terenzio per il monologo cfr. O. BIANCO, *Terenzio. Problemi e aspetti dell'originalità*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962, pp. 56-58. Nella trattazione che segue adotto la denominazione ormai tradizionale di "monologo d'ingresso" e "di uscita" per i monologhi che si trovano all'inizio o alla fine di scene in cui compaiono anche parti dialogate, e di "monologo" *tout court* per quelli che occupano una intera scena.

in scena di un solo personaggio, anche se non era difficile per loro, dato il carattere convenzionale e stereotipato di molti monologhi, desumerne il modello e applicarlo nelle proprie opere per scopi differenti da quelli tradizionali nella commedia antica.

Se al dialogo nuoce la forma prosastica comune a molte commedie del Quattrocento, che non consente di giovare della misura del verso per particolari effetti drammatici, il pur imperfetto senario “umanistico”<sup>11</sup> si rivela invece uno strumento adatto per sottolineare la concitazione del *diverbium*.

Tra le commedie scritte nella prima metà del secolo, ben si presta a esemplificare gli aspetti ora accennati la *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini (1444),<sup>12</sup> una delle prime commedie che manifestino una più evidente influenza plautina,<sup>13</sup> nella quale, peraltro, l’imitazione di Terenzio giuoca un ruolo fondamentale. Nella sc. XV (689-698), si svolge un colloquio tra un padrone e un servo, il chierico Diofane e Congrio, suo servo, che ricalca il colloquio tra il soldato Trasone e il suo servo Gnatone nella sc. VII dell’*Eun.* (771-774), quando Trasone progetta di assaltare la casa di Taide per riprendersi Panfila. Nella commedia terenziana il soldato esprime la sua irritazione nei confronti dell’etera e descrive il trattamento che le vuole riservare. Ugualmente, nella *Chrysis*, Diofane si scaglia contro la cortigiana dalla quale, a ragione, crede di essere stato ingannato.

Nella commedia umanistica un solo verso (689) «cras illam mulctabo male», “domani la punirò malamente”, è ripreso testualmente dall’*Eunuchus*,<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Sul senario umanistico cfr. S. MARIOTTI, *La «Philologia» del Petrarca*, in ID., *Scritti medievali e umanistici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, pp. 115-130; A. PEROSA, *Metrica umanistica*, «Rinascimento», III, 1951, pp. 186-188 (poi in ID., *Studi di filologia umanistica*, III, *Umanesimo italiano*, a cura di P. Viti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, pp. 23-26); E. CECCHINI, nell’introduzione all’edizione di LEONARDO BRUNI, *Versione del «Pluto» di Aristofane (vv. 1-269)*, Firenze, Sansoni, 1965, p. XIII, n. 26.

<sup>12</sup> Richiamo brevemente la trama, piuttosto inconsistente: due chierici, Diofane e Teobulo, dediti ai piaceri materiali (la commedia inizia proprio con una esaltazione della bella vita del chierico), hanno pagato una cena in casa della *lena* Cantara, una vecchia beona ricalcata sulla sua omologa del *Curculio*, che dovrebbe preludere all’incontro con due meretrici, Chrysis e Cassina, ma le due ragazze preferiscono intrattenersi con i loro amanti, Carino e Sedulio. Non mancano altri personaggi maschili (il cuoco Artrace, Archimeneide, un amico dei due chierici, alcuni servi, Libifane e Congrio) e femminili (la sorella di Chrysis, Pizia, e una terza meretrice, Antifila), che partecipano all’azione.

<sup>13</sup> La commedia è tradizionalmente indicata come il punto di svolta per la ripresa di Plauto, ma un forte influsso plautino compare già nelle sette commedie di Tito Livio Frulovisi: cfr. *infra*, p. 123. Per le citazioni dalla commedia faccio riferimento alla recente edizione curata da J.L. CHARLET (Paris, Champion, 2006), cui rinvio per le indicazioni bibliografiche precedenti. Si veda inoltre STÄUBLE, *La commedia*, cit., pp. 69-78; L. RUGGIO, *Repertorio bibliografico del teatro umanistico*, Firenze, Simmel-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 41-44, e la bibliografia ivi citata. Non posso fare a meno di citare l’eccellente edizione curata da E. Cecchini (Firenze, Sansoni, 1968) e la traduzione italiana di A. PEROSA, *Teatro umanistico*, Milano, Nuova Accademia, 1965, pp. 181-209.

<sup>14</sup> Sulle riprese terenziane in questa scena cfr. S. MARIOTTI, *Sul testo e le fonti comiche della*

mentre dipende da Terenzio la struttura delle battute, articolate in un vivace botta e risposta disposto su un solo verso,<sup>15</sup> in cui il *servus* approva con un semplice avverbio *recte, pulchre, viriliter, fortiter*, e ancora con *sic meruit, proba*, le minacciose intenzioni del padrone nei confronti della ragazza. Ma lo spunto terenziano viene sviluppato ampiamente in una lunga serie di crudeli castighi che Diofane progetta di infliggere alla traditrice: a questo scopo vengono innestate nella cornice della scena terenziana puntuali riprese dalla *motoria* plautina:

690 «crinibus in terram dabo»: cfr. *Capt.* 797 «ad terram dabo»; 692-693 «linguam mox eripiam sibi / [...] stat mens oculos eruere»: cfr. *Aul.* 189 «cui ego iam linguam praecidam atque oculos effodiam»;<sup>16</sup> 695 «enasere», un neologismo<sup>17</sup> ricalcato sull'hapax plautino «denasabit» (*Capt.* 604).<sup>18</sup>

Nella conclusione del dialogo tra Diofane e Congrio, ai vv. 709-710, è un altro colloquio tra gli stessi personaggi terenziani presi a modello in precedenza a offrire lo spunto per un'originale variazione: nell'*Eun.* 419-422, Trasone chiede al servo: «T. quid illud Gnato / quo pacto Rhodium tetigerim in convivio / numquam tibi dixi?» e ottiene la risposta attesa: «G. Numquam sed narra obsecro», cui segue un commento *a parte* di Gnatone in netta contraddizione con quanto appena affermato: «G. Plus miliens audivi».

Nella *Chrysis* (709-712), alla domanda di Diofane «D. dixin tibi quo pacto Senis / dilaniarim mecum?» Congrio risponde «C. Plus milies!»; il padrone insiste: «D. Accipe rursus atque audito ordinem», ottenendo un nuovo rifiuto da parte del servo: «C. iam me somnus opprimit, narra Theobolo».

Con la trasformazione dell'*a parte* dell'originale in battuta, Piccolomini capovolge il rapporto tra servo e padrone: Congrio non solo alla richiesta del padrone risponde “l'ho udita più di mille volte”, ma al contrario del servo te-

«*Chrysis*» di E.S. Piccolomini, in ID., *Scritti*, cit., pp. 137-152: 145-146 (già apparso in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» s. II, XV, 1946, pp. 118-130); CHARLET, nel commento *ad l.* della edizione. Secondo PITTALUGA, «*Sint procul*», cit., pp. 762-763, nei vv. 689 e 692 è riconoscibile un influsso parallelo di *Ad.* 89-90.

<sup>15</sup> L'originale terenziano è in ottonari giambici e ogni verso abbraccia sino a quattro battute; Piccolomini lo adatta ai suoi pseudo-senari (cfr. al riguardo CHARLET, nell'introduzione all'edizione, cit., pp. 31-36), riducendo a due il numero di battute per verso.

<sup>16</sup> Non è da escludere, peraltro, un implicito richiamo alle pene destinate agli adulteri, che i mariti traditi avevano il diritto di accecare e privare di naso e orecchi, così come le menziona, con identica formulazione, MART. 3, 92, 2 «huic ego non oculos eruo, Galle, duos».

<sup>17</sup> Una creazione di Piccolomini che «dimostra di saper coniare neologismi con una certa disinvoltura»: cfr. E. CECCHINI, *Note sul testo della «Chrysis» di E.S. Piccolomini*, in ID., *Scritti minori di filologia testuale*, Urbino, Quattroventi, 2008, pp. 457-461: 460.

<sup>18</sup> È questa l'unica attestazione di *denaso* registrata nel *ThLL* V, 522, 66-67.

renziano, che “servilmente” sollecita un nuovo racconto dell’impresa, si rifiuta con decisione di ascoltare. Nell’erudito lettore, che abbia presente lo svolgersi della scena nell’*Eunuchus*, l’effetto comico risulta potenziato da tale contravvenzione al *cliché* del personaggio classico.

L’*incipit* del colloquio tra Diofane e Congrio appena esaminato ha la struttura, come si è visto, del dialogo fitto, anzi fittissimo, desunta dal modello terenziano; lo stesso tipo di concitato scambio si svolge nella sc. XIV (633-645) tra la *lena* Canthara e Carino, giovane innamorato, separati da una porta chiusa, ma in questo caso la fonte è il colloquio plautino, in settenari trocaici, tra Mercurio e Anfitrone: cfr. *Chrysis* 633-634 «Ca. quis illic est qui nunc posticum movet? / <Ch.> amicus tuus. Ca. quis amicus? Ch. ego. / Ca. quis tu ‘ego’ es? Ch. Charinus» e *Amph.* 1021: «Me. quis ad fores est? Am. ego sum. Me. quid ‘ego sum’? Am. ita loquor».<sup>19</sup> La trovata iniziale è dell’autore antico, ma la ripetizione per una decina di versi del medesimo schema metrico, con l’insistita anafora del pronome interrogativo, è innovazione dell’umanista, che stravolge parodicamente la situazione sostituendo i personaggi mitologici dell’*Amphitruo*, un dio e un re, con due tipi comici, una mezzana e il suo potenziale cliente.<sup>20</sup>

Oltre a misurarsi con i modelli nella creazione di un dialogo molto vivace, Piccolomini si avvale ampiamente anche delle potenzialità insite nella forma del monologo, tanto che nella *Chrysis* le scene occupate da monologhi piuttosto estesi, che prevedono la presenza in scena di un solo personaggio, sono ben cinque, un numero eccezionale, in rapporto alla brevità del testo, nel panorama delle prime commedie umanistiche.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Spero di non cadere in errore affermando che questa ripresa non compare tra quelle già evidenziate dagli studiosi che si sono soffermati sulle fonti comiche della *Chrysis*: cfr. almeno MARIOTTI, *Sul testo*, cit.; CECCHINI, nell’apparato all’edizione, cit.; CHARLET nell’introduzione e nel commento all’edizione, cit.; H.D. JOCELYN, *Aeneas Silvius Piccolomini’s «Chrysis» and the Comedies of Plautus*, «Studi Umanistici Piceni», XI, 1991, pp. 101-114; S. DALL’OCO, *Sulla «Chrysis» di Enea Silvio Piccolomini*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997)*, a cura di P. Andrioli, G.A. Camerino, G. Rizzo, P. Viti, Galatina, Congedo, 2000, pp. 67-72; PITTALUGA, *Sint procul*, cit.; G. NUZZO, *La «Chrysis» di Enea Silvio Piccolomini. Note di lettura*, in *La commedia latina: modelli, forme, ideologia, fortuna. Giornate siracusane sul teatro antico, Siracusa, 21 aprile 2008*, a cura di M. Blancato, G. Nuzzo, Siracusa, Istituto Nazionale del Drama Antico, 2009, pp. 135-147.

<sup>20</sup> Lo stesso trattamento è riservato all’eroina femminile, Alcmena: nella sc. XIII (611-617) i suoi lamenti sulla breve felicità di sposa presto abbandonata (*Amph.* 633-638) sono posti in bocca ad Archimeneide innamorato di una prostituta che esprime il rammarico di non poter passare la notte con lei e nella sc. XII (565-569) il giuramento di fedeltà della prostituta Cassina ricalca quello di Alcmena al marito (*Amph.* 831-836). Sulla ripresa dell’*Amphitruo* nella sc. XIII cfr. JOCELYN, *Aeneas*, cit., p. 106.

<sup>21</sup> Su diciotto scene, per complessivi 800 versi circa, sono dedicate a soliloqui le sc. IV (Carino), VII (Artrace), IX (Carino), XIII (Archimeneide), XVI (Artrace). Se i monologhi mancano del tutto



Uno dei personaggi, il cuoco Artrace, addirittura non interagisce mai con gli altri personaggi e compare, come unico protagonista, in due scene (VII e XVI) nelle quali pronuncia monologhi ispirati a Plauto, ma avulsi dall'azione.

La sc. VII (357-372), introdotta dall'ultima battuta della sc. VI che preannuncia l'arrivo del cuoco («D. Sed quid iam nunc illic clamitat coquus?»), è ricalcata puntualmente su una scena dell'*Aulularia* (398-405), un monologo di Antrace, uno dei due cuochi assoldati per i preparativi delle nozze fra la figlia di Euclione e Megadoro, che dà istruzioni ai suoi aiutanti. Il cuoco Artrace (che anche nel nome rinvia al suo omologo plautino) enumera una serie di prelibatezze che ha preparato per la cena a casa della *lena* Cantara, pagata dai due maturi chierici, che dovrebbe preludere all'incontro con le due ragazze (cfr. 35-36; 200).<sup>22</sup> A differenza della commedia umanistica, dove la scena funge solo da intermezzo comico, e forse da saggio di bravura dell'autore, nella commedia di Plauto il monologo appare indispensabile per lo svolgersi dell'intreccio: dare il tempo all'altro cuoco, Congrio, di mettere in atto il proposito enunciato alla fine della scena precedente, vale a dire, introdursi nella casa di Euclione in cerca di una pentola più grande; nella scena successiva al monologo, infatti Congrio, dopo essere entrato in casa dell'avaro, ne sarà allontanato a suon di botte da Euclione stesso.<sup>23</sup>

Il secondo monologo di Artrace, nella sc. XVI (720-731), è il risultato della fusione di due passi plautini ripresi quasi *ad verbum*,<sup>24</sup> cui funge da cerniera il v. 724, con l'accenno, contestualizzante, alla cena che deve ancora svolgersi

---

nella prima commedia umanistica pervenutaci, il *Paulus* di Pier Paolo Vergerio (1388-1390), e in altre farse goliardiche come lo *Ianus sacerdos*, un numero simile di scene dedicate al monologo di un solo personaggio si incontra nelle più tarde *Armiranda* (Giovanni Michele Alberto Carrara, 1457), che peraltro si estende per 56 scene e per quasi tremila versi, e *Comedia sine nomine* (Anonimo, 1450/1460), che comprende 59 scene suddivise in sette atti: si vedano le edizioni curate da L. Mancino (Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2011) e da E. Roy (Dijon-Paris, Damidot-Rousseau, 1901); sul finire del secolo il monologo è piuttosto frequente nella *Stephanium* di Giovanni Antonio Marso (1500 circa), su cui si veda *infra*, p. 126 (per le edizioni di riferimento cfr. nota 71).

<sup>22</sup> Sul catalogo di pietanze illustrato dal cuoco e sui rapporti con altre analoghe descrizioni nell'ambito delle prime commedie umanistiche cfr. P. VITI, *La cena della «Chrysis»*, in ID., *Immagini e immaginazioni della realtà*, Firenze, Le Lettere, 1999, pp.145-153. Il motivo ricorre anche in commedie più tarde: nella *Stephanium*, la sc. quinta dell'atto III (586-603) è in gran parte dedicata all'elenco delle prelibatezze preparate per cena dal cuoco e su una cena in osteria sono incentrate le scene IX e X dell'*Epirota* di Tommaso de Mezzo (1483 circa): cfr. l'edizione curata da L. Ruggio per la collana «Teatro umanistico» (Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2011). Il motivo della preparazione di una cena a casa della serva-mezzana è reimpiegato inoltre nelle scene II, 38-40 e III, 41-94 del *Dolos* (Anonimo, 1432 circa): cfr. l'edizione curata da A. Arbea (Santiago de Chile, Editorial Libros En Red, 2004).

<sup>23</sup> Sul monologo si è soffermato PRESCOTT, *Exit*, cit., p. 13.

<sup>24</sup> Cfr. CHARLET, nel commento *ad l.* La tecnica di riprendere i modelli «per interi blocchi di versi giustapposti e citati molto spesso alla lettera» è adottata da Piccolomini anche nella *Historia de duobus amantibus*: cfr. PITTALUGA, «*Sint procul*», cit., p. 756.

in casa della mezzana. L'*incipit* (720-722) «Iupiter amas me, measque auges opes; / voluptates oppiperas offers mi[c]hi; / cure sum tibi, tot das mi[c]hi ferias, / potaciones, saturitates, gaudia!» è modellato sul monologo del parassita Ergasilo nei *Captivi*,<sup>25</sup> sul quale si innestano, nei versi successivi (725-727) «edepol ne ego me prius explevi probe, / at reliqui in ventre celle uni locum, / ubi reliquiarum ponam reliquias!», le battute di un altro parassita, Curculio, dell'omonima commedia.<sup>26</sup>

Dell'apparizione di Ergasilo sulla scena nelle vesti di *servus currens*,<sup>27</sup> che nella commedia plautina ha una precisa valenza drammatica,<sup>28</sup> Piccolomini recupera esclusivamente la preghiera incipitaria di ringraziamento a Giove che gli ha concesso di non dover più mendicare il cibo.<sup>29</sup>

È infatti la proverbiale ingordigia dei parassiti l'elemento che accomuna le due riprese plautine e che sembra funzionale alla caratterizzazione del cuoco come personaggio dedito ai piaceri del ventre; le parole con cui Artrace si congeda (731) «ego, quod optimum est, ventri consulo meo» sono in linea con l'epicureismo proclamato di continuo nella *Chrysis*<sup>30</sup> e forse riecheggiano ironicamente le affermazioni di Carino, amante della meretrice Cassina, che in un lungo monologo (sc. IV), dopo essersi interrogato con accenti lucreziani su temi di ben altra portata (la situazione politica del tempo, lo scisma interno alla Chiesa, l'esistenza di una vita dopo la morte),<sup>31</sup> si trova d'accordo col cuoco nell'asserire la priorità del cibo: (174-175) «imperio prius / quam cibo ma-

<sup>25</sup> Cfr. *Capt.* 768-771 «Iuppiter supreme servas me measque auges opes / maximas opimitates oppiparascque offers mihi / laudem lucrum ludum iocum festivitatem ferias / pompam penum potationes saturitatem gaudium». La "semplificazione" del passo plautino rientra in una prassi adottata dal Piccolomini anche in altri punti della commedia e illustrata da JOCELYN, *Aeneas*, cit., pp. 110-111.

<sup>26</sup> Cfr. *Curc.* 386-388 «C. Edepol ne ego hic med intus explevi probe, / et quidem reliqui in ventre cellae uni locum, / ubi reliquiarum reliquias reconderem».

<sup>27</sup> Cfr. 778-779 «eodem pacto ut comici servi solent, / coniciam in collum pallium».

<sup>28</sup> Funge infatti da preambolo a una lunga scena di origliamento con Egione: nel suo monologo il parassita annuncia di volersi dirigere in tutta fretta verso di lui per recargli una buona notizia e proprio per questo spera di ottenere cibo a sazietà, vale a dire ciò di cui ha appena reso grazie al dio. Per un'analisi della scena si veda R. RAMAZZOTTI, *Scene di origliamento in Plauto. L'autore e i suoi personaggi. Gli spettatori*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Macerata», XXXIV, 2001, pp. 155-194: 177-180.

<sup>29</sup> Cfr. *Capt.* 772 «nec quoquam homini supplicare nunc certum est mihi». Considerazioni sulla misera sorte del parassita che «quod edit, non habet» aprono un precedente lungo monologo di Ergasilo (461-497).

<sup>30</sup> Si vedano in particolare i monologhi di Carino nella sc. IV e di Archimeneide nella sc. XIII. Sull'epicureismo nella *Chrysis* e sulle interpretazioni che ne sono state proposte cfr. MARIOTTI, *Sul testo*, cit., pp. 140-141; CHARLET, nel commento alla sc. IV, pp. 102-106, e la bibliografia ivi citata.

<sup>31</sup> Sui problemi interpretativi e sulle riprese da Lucrezio e da altri autori individuate nella sc. IV cfr. CHARLET, nel commento *ad l.* della edizione.



lim carere» e (188-190) «*seu me vermes edant vel aves, / tantumdem facio, dummodo vivens edam / et bibam quod placet*».

Oltre che al cuoco, il monologo si addice nella *Chrysis* anche a Carino che si abbandona a due soliloqui su temi di attualità, come quelli appena indicati (sc. IV), o di ascendenza comica, come la *laus* del buon servo e l'invito a astenersi dalla donne sposate (sc. IX), e riflette sui tormenti dell'amore in un monologo d'ingresso della sc. VIII,<sup>32</sup> dove viene origliato da un altro personaggio. Di come questa forma drammatica sia congeniale al suo tipo è prova il fatto che la sua parte nella commedia sia per due terzi costituita da monologhi.

La scelta del monologo come forma privilegiata di uno dei personaggi appare anche in un'altra commedia della metà del secolo, la *Fraudiphila*,<sup>33</sup> per sottolineare il carattere introspettivo del protagonista maschile, Anichino: all'interno del dialogo, in genere piuttosto serrato, si inseriscono due lunghi soliloqui (sc. II e IX) nei quali l'*adulescens* innamorato sviluppa spunti terenziani: il rammarico per avere tradito la fiducia del padre e l'alternarsi di speranza e disperazione.<sup>34</sup> Per quanto tratteggiato come personaggio di maniera, nel primo monologo Anichino parla di sé, descrivendosi come uno studente lontano da casa che ha dissipato per amore i beni del padre, e si inserisce così nella schiera degli studenti scapestrati che costituiscono una novità della commedia umanistica.<sup>35</sup> L'autore della *Fraudiphila*, che scrisse la commedia nella medesima situazione di studente "fuori sede", sembra trovare, come il Piccolomini, nei monologhi del suo personaggio la collocazione idonea ad accogliere accenni alla realtà del proprio vissuto, o più in generale a eventi contemporanei, che forse denunciano un processo di autoidentificazione nella propria creatura letteraria.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Sulla riprese plautine presenti in questi passi cfr. CHARLET, nel commento *ad ll.*

<sup>33</sup> La commedia, attribuita ad Antonio Cornazzano, fu composta nel 1453-1454. Ne richiamo brevemente la trama: Anichino, *miles* innamorato di Florida, giovane e insoddisfatta moglie del vecchio Egano, si traveste da servo per introdursi in casa dell'amata; riuscirà nell'intento di intrattenersi con Florida, eludendo le precauzioni del marito geloso che verrà, infine, bastonato e convinto dell'innocenza della moglie. Faccio riferimento all'edizione, cit. alla n. 6, curata da S. Pittaluga. Bibliografia aggiornata in RUGGIO, *Repertorio*, cit., pp. 45-46.

<sup>34</sup> Sul personaggio di Anichino cfr. PITTALUGA, nell'introduzione all'edizione citata, pp. 48 e 55-57. Sui due monologhi si è soffermato A. BISANTI, *Note ed appunti sulla commedia latina medievale e umanistica*, «Bollettino di studi latini», XXIII, 1993, pp. 365-400: 393-400.

<sup>35</sup> Studenti universitari poco dediti allo studio e molto alla bella vita sono protagonisti del *Paulus* di Pier Paolo Vergerio e di gran parte delle commedie di ambientazione goliardica, come lo *Ianus sacerdos* e il *De falso hypocrita*: cfr. S. PITTALUGA, *Il ruolo dello studente nella commedia umanistica*, in *Id.*, *La scena*, cit., pp. 189-200.

<sup>36</sup> Sui tratti autobiografici di Anichino cfr. PITTALUGA, nell'introduzione all'edizione citata, p. 56; sulla possibilità che Piccolomini intendesse manifestare il proprio punto di vista per bocca

Non si registrano nella *Fraudiphila* soliloqui di altri personaggi: brevi, ma significativi, sono tuttavia i monologhi d'ingresso della protagonista femminile, Florida, nella scena iniziale della commedia, e della sua serva-complice, Silicerna, nella scena III, incentrati sulle sofferenze della *malmaritata*.<sup>37</sup> La condizione delle giovani donne costrette a sposare uomini vecchi, e in genere odiosi, assume lo stesso rilievo anche nella commedia che sembra avere costituito il modello per la composizione della *Fraudiphila*,<sup>38</sup> la *Cauteriararia* di Antonio Barzizza (1420/25).<sup>39</sup> Il tema, estraneo al repertorio classico e ampiamente sviluppato in ambito novellistico,<sup>40</sup> non è più oggetto come in passato di satira misogina, quanto piuttosto di partecipe commiserazione da parte dell'autore che sembra voler indurre nel pubblico la persuasione che il tradimento di un vincolo coniugale imposto forzatamente sia giustificato.

Similmente, in due commedie più o meno coeve, la *Poliscena* (Leonardo della Serrata, 1433)<sup>41</sup> e la *Philogenia* (Ugolino Pisani, 1438),<sup>42</sup> il monologo co-

di Carino cfr. STÄUBLE, *La commedia*, cit., pp. 72-75; CHARLET, nell'introduzione all'edizione, cit., p. 11, e nel commento alla sc. IV, pp. 103-105.

<sup>37</sup> Cfr. PITTALUGA, *ivi*, pp. 42-43, 46-48.

<sup>38</sup> È questo il risultato cui perviene, dopo un'analisi comparata delle due commedie, PITTALUGA, nell'introduzione all'edizione citata, pp. 39-48.

<sup>39</sup> La trama è basata sull'adulterio commesso da Scintilla, moglie di Braco, col sacerdote Auleardo. Il marito tradito, dopo avere crudelmente punito la moglie col *cauterium*, verrà beffato e costretto ad accettare la relazione dei due. Nella prima scena della commedia Scintilla esprime, in un monologo d'ingresso, le proprie pene d'amore per Auleardo e in un monologo d'uscita giustifica a se stessa e agli occhi del pubblico il tradimento del marito decrepito in nome del diritto a un soddisfacimento sessuale considerato naturale: «mihi ipsi providebo, ut, quocum nature debitum exequar, habeam». L'edizione di riferimento è ancora quella di E. BEUTLER, *Forschungen und Texte zur frühhumanistischen Komödie*, Hamburg, Selbstverlag der Staats- und Universitäts-Bibliothek, 1927, pp. 155-179.

<sup>40</sup> Sulla presenza di questo motivo, di ascendenza medievale, nella commedia umanistica cfr. STÄUBLE, *La commedia*, cit., pp. 182-184. Non sembra invece possibile cogliere analogie tra la figura quattrocentesca della sposa infelice e tipi plautini di *male nupta*, come Cleustrata della *Casina*, che deve contrastare gli adulteri del marito (cfr. F. DELLA CORTE, *Personaggi femminili in Plauto*, in *Id.*, *Opuscula*, II, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1972, pp. 3-15: 10). Florida è ricalcata del resto sulla Beatrice della novella VII, 7 del *Decameron*: cfr. PITTALUGA, *ivi*, pp. 15-24.

<sup>41</sup> La *Poliscena*, che vanta numerose edizioni cinquecentesche, può essere letta nell'edizione critica, basata peraltro su due soli manoscritti, curata da G. NONNI, *Contributi allo studio della commedia umanistica: la «Poliscena», «Atti e Memorie dell'Arcadia»*, s. III, VI, 1975-1976, pp. 393-451. Riferimenti bibliografici aggiornati in RUGGIO, *Repertorio*, cit., pp. 16-20.

<sup>42</sup> Della *Philogenia*, ritenuta non a torto la migliore commedia umanistica (cfr. P. VITI, *Struttura e fonti della «Philogenia» di Ugolino Pisani*, in *Id.*, *Immagini*, cit., pp. 77-88: 78-79), non è disponibile ancora un'edizione critica soddisfacente; in attesa della preannunciata edizione per le cure di Paolo Viti, farò riferimento all'edizione di J. HANKINS, in *Humanist Comedies*, edited and translated by G.R. Grund, Harvard-London, The I Tatti Renaissance Library, 2005, pp. 170-283 (sintetico apparato critico alle pp. 437-440 e cfr. p. 434), basata peraltro sul testo edito da F. ROSSELLI in *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, a cura di V. Pandolfi, E. Artese, Milano, Lerici, 1965, pp. 171-285, e sulla traduzione italiana di PEROSA, *Teatro*, cit., pp. 131-180. Riferimenti bibliografici aggiornati in RUGGIO, *Repertorio*, cit., pp. 26-29.

stituisce lo spazio idoneo per l'esternazione di pensieri e sentimenti da parte di personaggi femminili che vivono una situazione opposta a quella della *malmaritata*, ma non meno dolorosa, un nubilato dovuto alla resistenze dei genitori a dar loro un marito. La trama di entrambe è imbastita sullo stesso, abusato, canovaccio:<sup>43</sup> un giovane riesce, anche con l'aiuto di una mezzana (o di una serva fidata), a procurarsi i favori della ragazza di cui è innamorato; successivamente, nella *Philogenia*, la unisce in matrimonio con un rozzo contadino per poter continuare la tresca; nella *Poliscena*, è costretto a prenderla in sposa per l'intervento della madre di lei.

Il monologo riveste una parte importante nel delineare la caratterizzazione psicologica delle due protagoniste, con un approfondimento che manca nelle commedie similari,<sup>44</sup> e riflette la maggiore importanza acquisita dalla figura della giovane donna nella commedia umanistica<sup>45</sup> rispetto alla *palliata* dove le vergini figurano in numero modesto e come personaggi di scarso rilievo, che addirittura non compaiono mai sulla scena.<sup>46</sup>

Un lungo soliloquio nella sc. II di entrambe le commedie ospita i lamenti delle due ragazze che danno voce a un problema sociale attuale nel XV secolo<sup>47</sup> attirando su di sé la compassione del pubblico: Poliscena depreca l'avarizia dei padri che non consentono alle figlie di sposarsi per motivi spesso ignobili, come quello di privarle dell'eredità;<sup>48</sup> Filogenia biasima la «negligen-

<sup>43</sup> È alla base anche di altre due commedie umanistiche, il già citato *Dolos* e il *Poliodorus* (Giovanni de Vallata, 1444 circa), oltre che, precedentemente, della commedia elegiaca *Pamphilus*: cfr. STÄUBLE, *La commedia*, cit., pp. 163-164. Per il *Dolos* si veda l'edizione citata *supra*, alla nota 22; per il *Poliodorus* si può fare riferimento all'edizione, in parte superata, di J.M. CASAS HOMS (Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas-Instituto "Nicolas Antonio", 1953).

<sup>44</sup> Nel *Dolos* la protagonista accenna solo brevemente alla sua situazione: «hac me tam grandi etate innuptam damnari» (sc. III 120 nell'edizione cit.), mentre punto focale della commedia è l'interesse per l'aspetto fisico dell'amore: cfr. ARBEA, nell'introduzione all'ed. cit., pp. 19-21. Nel *Poliodorus* la giovane *Clymestra*, inizialmente restia a concedersi, è spinta tra le braccia del suo amante dall'avida madre.

<sup>45</sup> Cfr., in proposito, A. STÄUBLE, *Personaggi femminili nelle commedie umanistiche*, in *Spettacoli studenteschi nell'Europa umanistica, Convegno internazionale (Anagni, 20-22 giugno 1997)*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma, Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1998, pp. 53-62: 55-56.

<sup>46</sup> Nelle commedie di Plauto i personaggi femminili sono circa un terzo di quelli maschili, e tra di essi la schiera più affollata è quella delle *meretrices*: cfr. DELLA CORTE, *Personaggi femminili*, cit., p. 3.

<sup>47</sup> Anche da questo punto vista appare condivisibile l'affermazione di E. BATTISTI, *La visualizzazione della scena classica nella commedia umanistica*, in *Id.*, *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 100-111: 100, che nelle commedie umanistiche «ad un'attenta lettura oltre ad aspetti tipicamente farseschi o a ricerche letterarie, si trova riflessa una problematica concernente anche i rapporti fra uomo e società, uomo e natura, allineata sul più alto livello della cultura del tempo».

<sup>48</sup> Cfr. *Poliscena* vv. 59-60 «autumant [...] / [...] / nostra hereditatis in fraudem iurisconsultorum debita portione / privare» (p. 428 Nonni).

tia» dei genitori che tengono ancora in casa lei, «viro maturam virginem» (p. 180 Grund), esponendola al pericolo di cadere in tentazione, e si interroga esitante se concedersi al giovane spasimante, Epifebo. Dopo la fuga d'amore, tormentata dal timore dell'abbandono, Filogenia avrà modo, in un secondo lungo monologo (sc. VII, pp. 216-220 Grund), di pentirsi delle sue scelte e di discettare sul diverso modo di amare di uomini e donne.

Il soliloquio non è però nella *Philogenia* prerogativa dell'eroina eponima, anche se solo a lei è riservato il privilegio di essere unica protagonista di due intere scene. In un monologo d'uscita della sc. I (pp. 176-178 Grund), Epifebo, il protagonista maschile, si sofferma sulla sospirata, e ancora incerta, conquista della ragazza: la consapevolezza che l'amore è, ovidianamente, un'arte che si può apprendere e che le strategie della seduzione ne fanno parte è implicita nell'accento alla necessità di mutuare *ex prioribus* le conoscenze utili al conseguimento del proprio scopo ed emerge con chiarezza anche dal precedente dialogo con Nicomio.<sup>49</sup> Epifebo effettua un'analisi della psicologia femminile di fronte agli "assalti" del corteggiatore che non sfigurerebbe in un'*ars amatoria*, con l'affollarsi di metafore belliche, venatorie, nautiche, e di motivi tipici della poesia d'amore;<sup>50</sup> da manuale didascalico è soprattutto il tono del suo sfogo, privo di abbandono, proprio di chi mira solo a 'traffiggere' la sua preda, ma è poco coinvolto sentimentalmente, nonostante le professioni d'amore da *adulescens* comico con cui è entrato in scena.<sup>51</sup> Lo stesso cinismo Epifebo manifesta *post rem*, nel monologo d'ingresso della sc. X, quando si appresta a incontrare il contadino cui progetta di dare in sposa Filogenia, giustificando in nome del proprio tornaconto la falsità e la menzogna e antepo-  
nendo l'utile all'onestà e alla buona fama.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> All'amico Nicomio Epifebo aveva infatti rivolto tale richiesta: «gratissimam rem michi facies si ea moneas que ad amorem ad optata perducendum pertinent et me ad eam artem reddas calidiorum (o piuttosto *callidiorum*: cfr. anche la traduzione di A. Perosa)» (sc. I, p. 174 Grund). Di sfuggita rilevo una certa affinità con la scena iniziale dell'*Eunuchus*, col colloquio tra Fedria e Parmenione (46-80), nel quale quest'ultimo invita il padroncino a non cercare di rendere razionale qualcosa di così irrazionale come l'amore (cfr. v. 62 «incerta haec si tu postules / ratione certa facere, nihilo plus agas / quam [...]»). Sembra quasi un rovesciamento della situazione terenziana dato che Nicomaco cerca di ricondurre alla ragione il suo amico e sintetizza il suo pensiero nella massima «ratione viris vivendum est» (p. 174 Grund).

<sup>50</sup> Si vedano, tra i possibili confronti con Ovidio, «fortibus fortuna semper favit» (e Ov. *ars* 1, 608 «audentes forsque Venusque iuvat»); «mulieres [...] se cupi sinunt, denique volunt rogari, item exorari centies» (1, 345 «gaudent [...] esse rogatae»; 440 «nec exiguas [...] adde preces»); «balistarii [...] solent ab arcu [...] sagittas centum emittere: mulieres [...] illaqueantur» (3, 591 «cacidit in laqueos»); «si cui rem suam in portum deducant» (2, 10 «longe, quem peto, portus abest»).

<sup>51</sup> Cfr. la battuta d'inizio della commedia: «vere hoc possum dicere, mi Nicomi, in amore me perditum et miserum atque omnem aetatem meam contrivisse, dum amori operam dedi» (p. 172 Grund).

<sup>52</sup> Cfr. «ubi in rem tuam sit, Epiphebe, ne vereare fallere aut mentiri» (p. 230 Grund); «utilitatem ego plerumque honestati et rumori plebis anteponendam censeo» (p. 232 Grund).

Alla presenza dei lunghi e non convenzionali monologhi, che si completano a vicenda con la rappresentazione di antitetiche concezioni dell'amore, fa riscontro nel resto della commedia un dialogo che «ha un'ampiezza e capacità espressive sconosciute alle precedenti commedie», articolato in battute che spesso raggiungono notevole estensione in rapporto alla varietà dei temi trattati.<sup>53</sup> Non è forse un caso che nella *Philogenia* sia invece evitato l'espedito metateatrale dell'origliamento: il ricorso a una situazione che appare fittizia, se applicata a un contesto così diverso da quello del teatro classico,<sup>54</sup> non si addece allo svolgimento più novellistico che comico, nonostante il «tessuto terenziano ben saldo»,<sup>55</sup> e soprattutto sembra estraneo all'amara e realistica visione della vita che pervade la commedia.

La tecnica dell'origliamento è invece costantemente impiegata nelle sette commedie di Tito Livio Frulovisi, risalenti agli anni Trenta del Quattrocento,<sup>56</sup> che sembrano essere le prime commedie umanistiche a presentare un forte influsso plautino, nonostante tale primato sia in genere attribuito alla commedia di Piccolomini.<sup>57</sup>

Le prime cinque di esse furono composte nell'ambito dell'attività di insegnante svolta da Frulovisi a Venezia e si presentano come un tentativo, da parte dell'autore, di adeguarsi alle innovazioni pedagogiche introdotte nel sistema scolastico durante il XV secolo, che prevedevano anche esercitazioni di tipo retorico o recitativo<sup>58</sup> ben rispondenti alle esigenze dell'élite nobiliare vene-

<sup>53</sup> Cfr. PEROSA, *Teatro*, cit., p. 136. Sulla «ampiezza e ricchezza psicologica» del dialogo tra Epifebo e Filogenia nella sc. III si è soffermato in particolare STÄUBLE, *Personaggi*, cit., pp. 59-61.

<sup>54</sup> Nella *palliat* il personaggio che origlia ha spesso pronunciato un *link monologue* alla fine della scena precedente e commenta, non visto, il monologo del nuovo entrato (più di rado il dialogo dei nuovi entrati) per poi intervenire; l'espedito può avere diversi scopi: fornire informazioni essenziali per gli sviluppi dell'intreccio, tenere sulla scena il personaggio per evitare l'uscita e il conseguente rientro, o ancora ottenere effetti di scarso valore drammatico, ma di forte comicità, anche legati alla mimica e alla gestualità dell'origliante. Sull'origliamento cfr. PRESCOTT, *Link*, cit., pp. 13-23; DUCKWORTH, *Nature*, cit., pp. 109-114; sull'impiego nelle commedie plautine cfr. FRAENKEL, *Elementi*, cit., pp. 203-221.

<sup>55</sup> Cfr. VITI, *Struttura*, cit., p. 84.

<sup>56</sup> In ciascuna delle commedie compaiono infatti una o due scene di origliamento.

<sup>57</sup> Cfr. al riguardo M. LEHNERDT, nella recensione all'edizione di Previtè-Orton, «Berliner philologische Wochenschrift», XLIII, 1933, coll. 1190-1200: 1196; PEROSA, *Teatro*, cit., p. 26. Le commedie sono state pubblicate per la prima volta da C.W. PREVITÈ-ORTON, *Opera bactenus inedita T. Livii de Frulovisiis de Ferraria*, Cantabrigiae, Typis Academiae, 1932, pp. 1-286. Nella collana del «Teatro umanistico», diretta da S. Pittaluga e P. Viti, sono apparse di recente le edizioni critiche dell'*Oratoria*, da me curata (Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2010), dei *Claudi duo*, a cura di V. Incardona (*ivi*, 2011) e della *Peregrinatio* per le cure di C. Fossati (*ivi*, 2012). Un'edizione (non critica) della *Peregrinatio*, con introduzione e traduzione inglese, è apparsa in G. SMITH, *Travel Abroad: Frulovisi's Peregrinatio*, Tempe-Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003. Bibliografia aggiornata in RUGGIO, *Repertorio*, cit., pp. 29-35.

<sup>58</sup> Cfr. VENTRONE, *Riflessioni*, cit., pp. 152-154.

ziana, per la quale l'educazione nelle arti liberali era finalizzata a formare i propri discendenti, futuri governanti della repubblica, e a metterli in grado di assolvere quei compiti ufficiali che richiedevano la padronanza degli strumenti linguistici e retorici.<sup>59</sup> Le commedie furono messe in scena durante tre anni scolastici consecutivi per animare i giorni di vacanza degli allievi, che in qualche caso vi recitarono come attori improvvisati. La destinazione e l'epoca delle ultime due è invece ancora oggetto di discussione;<sup>60</sup> in ogni caso la tecnica compositiva non presenta sostanziali differenze rispetto alle precedenti.

Le diverse circostanze della scrittura rispetto alle commedie già nominate, le finalità didattiche di Frulovisi e l'effettiva rappresentazione almeno delle prime cinque si riflettono nelle caratteristiche strutturali delle commedie che privilegiano il dialogo e non presentano, per quanto mi risulta, soliloqui introspettivi, né monologhi di un personaggio solo sulla scena, ma unicamente monologhi d'ingresso, talvolta inseriti in una scena di origliamento, e monologhi di uscita, impostati su una più rigida imitazione della commedia antica e – come sembra – legati alle esigenze della messa in scena davanti a un pubblico.

Così, quattro delle commedie<sup>61</sup> si aprono con un monologo d'ingresso, più o meno lungo, nella sc. I, che insieme al dialogo che lo segue offre agli spettatori notizie utili alla comprensione della trama; come ci dice esplicitamente l'autore nel prologo della prima di esse, l'*Emporia*,<sup>62</sup> la prassi ricalca l'uso terenziano di portare sulla scena in apertura personaggi protatici,<sup>63</sup> ed è resa necessaria dalla natura nettamente polemica, non informativa, dei prologhi delle commedie.<sup>64</sup>

Le scene di origliamento si conformano alla tipologia classica, con un monologo che può iniziare con una massima di carattere generale,<sup>65</sup> o che rivela

<sup>59</sup> Cfr., al riguardo, COCCO, nell'introduzione all'*Oratoria*, cit., pp. XLV-XLVI, LIII-LIV, e la bibliografia ivi citata.

<sup>60</sup> Secondo l'ipotesi avanzata dal primo editore, Previtè-Orton, le due commedie sarebbero state composte nel periodo in cui Frulovisi si trovava in Inghilterra come segretario di Humphrey, duca di Gloucester; su altre proposte formulate successivamente cfr. COCCO, introduzione all'*Oratoria*, cit., p. XIV e n. 20, con bibliografia precedente; una diversa cronologia è proposta ora da FOSSATI, introduzione alla *Peregrinatio*, cit., pp. XXII-XXX.

<sup>61</sup> *Emporia*, *Symmachus*, *Oratoria*, *Eugenius*, rispettivamente terza, quarta, quinta e settima secondo l'ordine della tradizione manoscritta.

<sup>62</sup> Cfr. *Emporia*, Prol., p. 68 Previtè-Orton «quod ad argumentum attinet, sane brevis est. Servi qui primo venient, maximam partem (partem om. Previtè-Orton) aperient»: cfr. TER. *Ad.* 22-23 «ne expectetis argumentum fabulae: / senes qui primi venient, ei partem aperient». Cfr. anche COCCO, introduzione all'*Oratoria*, cit., p. XXVII.

<sup>63</sup> Sui personaggi protatici cfr. DUCKWORTH, *Nature*, cit., pp. 108-109.

<sup>64</sup> Sui prologhi delle commedie di Frulovisi cfr. PITTALUGA, *Prologhi e didascalie*, cit., pp. 111-117.

<sup>65</sup> Cfr. la sc. III dell'*Oratoria*, ll. 187-189 Cocco: «saepius anidmaverti quod nunc re probo:



un segreto a chi non dovrebbe venirne a conoscenza,<sup>66</sup> e sono spesso ben inserite nello sviluppo dell'intreccio.<sup>67</sup>

Nel quadro appena delineato della produzione comica di Frulovisi appare perciò eccezionale, e non solo da questo punto di vista, la scena VI dell'*Oratoria*, che consiste in un sermone pronunciato dall'*orator* Leocione, un frate lussurioso e ipocrita che tenterà di sedurre la giovane Agna e cadrà vittima di una beffa ordita ai suoi danni. L'innovazione di introdurre orazioni all'interno delle commedie, già adottata da Frulovisi nel *Symmachus*,<sup>68</sup> è da mettere in relazione con la sua pratica didattica, cui abbiamo accennato *supra*, ma gli consente anche di dar prova delle proprie capacità retoriche, come sottolinea polemicamente nel *Symmachus* (Prol., p. 107 Previtè-Orton): «extollunt facundiam sine qua nec poeta valet. Iam vidistis orationes de nobis saepe. Hic et insunt oratores».

Il sermone, diretto contro le virtù e contro i poeti e intessuto di *topoi* e espressioni attinti al repertorio dei predicatori, si presenta come un discorso «alla rovescia» che va interpretato come l'esatto contrario del suo significato letterale.<sup>69</sup> Più che innovazione della forma comica del monologo, l'*oratio ad populum* (così definita nel *titulus scenae*) di Leocione si configura come un apporto della novellistica in volgare che, come è noto, presenta non pochi punti di contatto tematici con la commedia umanistica e spesso annovera tra i suoi personaggi frati, predicatori e sacerdoti corrotti.

Le commedie di Frulovisi anticipano per certi aspetti la produzione veneta della seconda metà del secolo,<sup>70</sup> nella quale è manifesto, più che altrove, un progressivo recupero delle forme della *palliata* esteso ormai anche alle commedie “nuove” di Plauto e sostenuto da una solida base teorica derivata dal commento di Donato a Terenzio: Venezia, in particolare, sembra essere l'epicentro di una ripresa decisa di temi ed elementi strutturali della commedia classica con l'*Epirota*, la *Stephanium* e la *Dolotechne*, tutte costruite intor-

quietem brutis, homini vero raro, sive, quod verius autumo, quietem et otium nunquam dari». Su questa caratteristica di certi monologhi plautini cfr. FRAENKEL, *Elementi*, cit., pp. 150-169.

<sup>66</sup> Cfr. nella sc. VII della *Corallaria* (pp. 19-20 Previtè-Orton) il monologo di *Miles*, cui assiste non vista Claudipoti, che apprende informazioni segrete sul progettato matrimonio tra lei e Faceto.

<sup>67</sup> Così il monologo di ingresso del servo Grafeo, nella sc. III dell'*Oratoria* (ll. 187-204 Cocco), origliato da Ipochirio e Episfale, chiarisce i fatti solo accennati dagli stessi personaggi nella scena precedente.

<sup>68</sup> Nella sc. VII, pp. 127-129 Previtè-Orton, compare una lunga *oratio legatorum*, pronunciata da *Synetus*.

<sup>69</sup> Per un'approfondita analisi della scena rinvio a COCCO, nell'introduzione all'*Oratoria*, cit., pp. LV-LXVIII.

<sup>70</sup> Mi permetto di rinviare per questo aspetto all'introduzione all'*Oratoria*, pp. XXVIII-XXX.

no alla vicenda di un amore contrastato che giunge a scioglimento col procedimento classico dell'agnizione.<sup>71</sup>

La distanza che separa queste ultime commedie dalla prima fase sperimentale si avverte anche nell'impiego del monologo: nella *Stephanium*,<sup>72</sup> i numerosi monologhi di personaggi soli in scena,<sup>73</sup> addirittura dieci, appaiono ben integrati nella struttura drammatica anche per la presenza di formulari cenni all'arrivo dei protagonisti della scena successiva con cui quasi tutti si concludono;<sup>74</sup> un monologo costituisce la scena iniziale di tre dei cinque atti in cui l'autore, nel rispetto delle norme indicate da Donato, ha suddiviso la *pièce* e con la presenza di un solo personaggio sulla scena il Marso intendeva forse favorire la transizione da un atto all'altro, che doveva verificarsi, secondo la convenzione antica, a scena vuota.<sup>75</sup>

<sup>71</sup> Nel XV secolo la produzione comica, limitata a due centri, Padova e Venezia, comprende l'*Armiranda* (Giovanni Michele Alberto Carrara, 1457), la cosiddetta *Commedia elettorale* (1462) e l'*Epirota* (Tommaso de Mezzo, 1483); a cavallo tra XV e XVI secolo si collocano la già citata *Stephanium* e la *Dolotechne* (Bartolomeo Zamberti, 1504): cfr. G. GENTILINI, *Appunti su Tommaso Mezzo e la sua commedia «Epirota»*, «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere e arti», cl. di sc. mor., lettere e arti, CXXIX, 1970-1971, pp. 231-248; EAD., *L'ultima commedia umanistica veneziana: la «Dolotechne» di Bartolomeo Zamberti*, *ivi*, CXXXVII, 1978-1979, pp. 587-609; EAD., *La commedia umanistica a Venezia*, *ivi*, CXXXIX, 1980-1981, pp. 187-204; G. PADOAN, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Vicenza, Neri Pozza, 1982; cfr. inoltre COCCO, nell'introduzione all'*Oratoria*, cit., pp. xxiii-xxiv; RUGGIO, *Repertorio*, cit., pp. xxx, 56-62. Per l'*Armiranda* e l'*Epirota* si vedano le edizioni indicate *supra* alle note 21 e 22; per la *Stephanium* si può fare riferimento all'edizione curata da W. LUDWIG (München, Fink, 1971) e a quella, accompagnata dalla traduzione italiana, in *Il teatro umanistico veneto. La commedia*, a cura di G. Gentilini, Ravenna, Longo, 1983; per la *Dolotechne*, all'edizione di G. Gentilini, *ivi*, pp. 151-218.

<sup>72</sup> La commedia, che nella trama presenta alcune analogie con l'*Epirota*, ha per protagonista un giovane ateniese, Nicerato, che non può sposare la ragazza amata, *Stephanium*, perché è priva di dote; per aiutare il padroncino, il servo Geta sottrae con l'inganno il denaro al padre di lui, Egione; l'arrivo di uno zio della ragazza e l'agnizione finale consentiranno una conclusione felice della vicenda.

<sup>73</sup> I, 2 (Nicerato); II, 1 (Egione); III, 1 (Geta); III, 4 (Ampelisca, ancella di *Stephanium*); III, 6 (il medico Sosimene); IV, 1 (Geta); IV, 2 (Egione); IV, 4 (Geta); V, 2 (Nicerato); V, 5 (Geta). Di questi, tre si susseguono senza interruzione tra la fine del terzo atto e l'inizio del quarto.

<sup>74</sup> Cfr. I, 2, vv. 202-203 «sed quid est? Increpuit domus ostium. / Atat pater est! [...] / Hic illi obviam fiam»; II, 1, vv. 310-311 «sed eccum Getam video [...]. / Quidnam hic garriv veterator scelus?»; III, 1, vv. 436-437 «sed eccam ipsam. Iam arripiam me hinc»; III, 4, vv. 574-575 «sed qui homines? / [...] Hinc abeam»; IV, 1, vv. 666-669 «concrepuit ostium. / [...] / Atat senex est! [...] / Intro hinc fugiam»; IV, 2, vv. 701-702 «sed quid sentio domi? [...] / curram»; IV, 4, vv. 765-766 «at quis tam properus quidnam circumspicit homo? / quid velit, expecto»; V, 2, v. 975 «sed eccum exit foras». Solo il monologo di Sosimene, che conclude l'atto terzo, e quello finale di Geta, con cui termina la commedia, ne sono privi.

<sup>75</sup> Si vedano le scene II, 1; III, 1; IV, 1; solo tra gli atti IV e V manca un monologo. Per le norme sulla suddivisione in atti cfr. Donato *ad Andr. praef.* 2, 3 «est [...] attente animadvertendum, ubi et quando scaena vacua sit ab omnibus personis [...]. Quod cum viderimus, ibi actum esse finitum debemus agnoscer»; la *Stephanium* sembra essere la prima commedia nella quale sia applicata dall'autore la regola dei cinque atti: cfr. LUDWIG, introduzione all'edizione cit., pp. 38-39 e n. 7; STÄUBLE, *La commedia*, cit., p. 156.



Oltre alla divisione in atti, nella *Stephanium* (come anche nella *Dolotechnone*) si constata il recupero dell'uso plautino di concludere la commedia con un appello rivolto al pubblico dalla compagnia di attori al di fuori della finzione scenica: se nella seconda, più fedele al modello, questo viene pronunciato dal *recitator*, nella *Stephanium* si presenta, a riprova della predilezione per tale forma, come monologo finale del servo Geta che invita gli spettatori ad applaudire e li informa sull'esito per lui felice della vicenda.<sup>76</sup>

Nelle commedie di fine secolo, i monologhi sono in genere prerogativa di tipi comici come il servo, il vecchio, l'*adulescens*, con un'inversione di tendenza rispetto allo spazio scenico assegnato alla *virgo* nei soliloqui della *Philogenia* e della *Poliscena*, che corrisponde al ridimensionamento di tale figura al rango di personaggio minore o addirittura assente dalla scena, come spesso nella *palliata*.<sup>77</sup> Nella *Stephanium*, tuttavia, spicca il monologo di un personaggio non comune, il medicastro Sosimene, che ne segna l'uscita di scena dopo l'apparizione al capezzale del vecchio Egione malato (III, 6):<sup>78</sup> l'unico antecedente per il personaggio, che anche nel nome denuncia la sua non-appartenenza alla commedia antica, è rappresentato dal *medicus* dei *Menaechmi* (vv. 889-957), ma, come ha rilevato il Ludwig, le due scene cui Sosimene prende parte (III, 2 e 6) ricalcano nella struttura i due interventi della levatrice Lesbia nell'*Andria* che al suo arrivo a casa di Panfila intesse un breve dialogo con la servetta (459-467), e, prima di allontanarsi, rivolge le ultime raccomandazioni dalla porta a chi si trova all'interno della casa (481-488).<sup>79</sup>

Il monologo di Sosimene, che conclude l'atto III, rappresenta un ampliamento dello spunto terenziano funzionale allo svolgersi dell'intreccio, in quanto dà a Geta la possibilità di uscire di scena per poi rientrarvi, dopo il banchetto, all'inizio dell'atto successivo, ma soprattutto consente all'autore di tratteggiare un personaggio nuovo, che nasce dall'osservazione della realtà circostante, mettendo insieme suggestioni di diversa origine, non solo comi-

<sup>76</sup> Con le considerazioni finali del *grex* si chiude anche la *Chrysis* (sugli intenti programmatici dell'autore cfr. PITTALUGA, *Sint procul*, cit., p. 765), mentre gli umanisti, sulla scorta di Terenzio, si limitano in genere al formulare *valet* (e *plaudite*), inserito nella battuta di uno dei personaggi.

<sup>77</sup> Nell'*Epirota* la fanciulla non compare mai e, nella *Stephanium*, la giovane amata da Nicerato interviene solamente con un'epistola letta ad alta voce dallo schiavo (I, 1, vv. 140-157).

<sup>78</sup> La sua parte è ben integrata nell'intreccio della commedia: la malattia di Egione dà infatti a Geta l'opportunità di rubare l'oro al padrone, mentre la sua guarigione grazie all'intervento del medico consente la scoperta del furto: cfr. la puntuale analisi del personaggio e dei modelli classici da cui deriva condotta da LUDWIG nell'introduzione all'edizione cit., pp. 42, 68-72.

<sup>79</sup> Le parole della levatrice, all'inizio della scena III, 2, sono origliate da Simone e Davo e danno l'avvio a un lungo dialogo tra i due.

che, ma anche scientifiche e mediche:<sup>80</sup> siamo lontani dalla profondità psicologica di *Filogenia*, ma su un piano squisitamente letterario, nel nostro medico si possono intravedere gli sviluppi che il suo ruolo avrà nella commedia in volgare.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Si vedano per esempio il v. 613 «curavi probe» che richiama ancora l'*Andria* (847 «curasti probe»); 613-615 «lateris / et summos pectoris dolores mea opera / fugavi prudens. Verbascum cum ruta ex aqua dedimus» che riprendono PLIN. *nat.* 26, 31, 4 «lateris, pectoris dolores, verbascum cum ruta ex aqua», un autore citato di frequente dal Marso (cfr. LUDWIG, *ivi*, p. 42 e n. 13); 624-625 «mors deletilis / omne secum affert pharmacum» che sembrano compendiare il proverbiale detto (3346 Walther), già nel *Regimen sanitatis* salernitano, «contra vim mortis non est medicamen in hortis». La descrizione degli incerti del mestiere, tra pazienti difficili, compensi scarsi e poca credibilità, sono probabilmente il portato dell'esperienza di vita dell'autore.

<sup>81</sup> A conferma della nuova tendenza si può ricordare il medico che compare nelle scene V-VII dell'adespoto *Phylon* (1473) e il *pharmacopola* dell'*Epirota* (sc. VIII): cfr. ancora LUDWIG, *ivi*, pp. 69-70. Per il *Phylon* si veda l'edizione critica a cura di D. Prunotto, Firenze, Sismel-Edizioni del Galuzzo, 2011.

FINITO DI STAMPARE  
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE  
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • SESTO FIORENTINO (FI)  
NEL MESE DI OTTOBRE 2014

*Amministrazione*

Casa Editrice Leo S. Olschki  
Casella postale 66, 50123 Firenze • Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze  
e-mail: [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it) • Conto corrente postale 12.707.501  
Tel. (+39) 055.65.30.684 • fax (+39) 055.65.30.214

2014

ABBONAMENTO ANNUALE – ANNUAL SUBSCRIPTION

ISTITUZIONI – INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.  
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione  
dovranno essere inoltrati a [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it)

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.  
The IP address and requests for information on the activation procedure  
should be sent to [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it)*

Italia: € 75,00 • Foreign € 86,00  
solo on-line - *on line only* € 69,00

PRIVATI – INDIVIDUALS  
solo cartaceo - *print version only*  
Italia: € 57,00 • Foreign € 63,00

