

*ESTRATTO*

La commedia latina:  
modelli, forme, ideologia, fortuna

a cura di Mario Blancato e Gianfranco Nuzzo

Giornate siracusane sul teatro antico  
Siracusa, 21 aprile 2008

Interventi di

Mario Blancato, Ferruccio Bertini, Luigi Castagna, Gian Franco Gianotti,  
Tommaso Guardì, Mario Lentano, Gianfranco Nuzzo, Giovanni Salanitro



ISTITUTO NAZIONALE  
DEL DRAMMA ANTICO  
FONDAZIONE ONLUS

GIANFRANCO NUZZO  
(Università di Palermo)

## La *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini. Note di lettura

### 1. *Il destino di un nome: Piccolomini e il suo tempo*

*Nomen omen* dicevano i Latini, a sottolineare il carattere quasi profetico che certi nomi assumono rispetto alla persona che li porta. E certo a pochi questo famoso proverbio si adattò meglio che a Enea Silvio Piccolomini, una delle figure più significative della cultura umanistica, ma anche uno dei personaggi storici più singolari di quel tormentato periodo della storia europea che coincide con la prima metà del secolo XV: cultore delle *humanae litterae* e abile diplomatico al servizio dei potentati laici ed ecclesiastici, prima gaudente libertino e autore di opere erotiche, poi sacerdote e vescovo, egli giunse infine a sedere sul trono di Pietro col nome di Pio II.

Tornando al nome, di chiara ascendenza classica, esso gli venne imposto al momento della nascita, nel 1405, dal padre, che voleva così rimarcare una pretesa discendenza della sua famiglia dalla *gens Iulia*, giacché *Aeneas Silvius* si chiamò il re albano nipote di Ascanio-Iulo, figlio di Enea, il quale viene anche ricordato da Virgilio nella celebre rassegna dei futuri discendenti che Anchise fa allo stesso eroe nel VI libro dell'*Eneide* (v. 769). Fu come se questo nome altisonante lo segnasse per sempre, collocandolo nella schiera di coloro che si interstarono il compito di risvegliare da un sonno durato diversi secoli le forme e gli spiriti più genuini del mondo greco e latino.

Non è qui il caso di fare una rassegna della vasta opera letteraria di Piccolomini, il quale si cimentò con quasi tutti i generi letterari tradizionali, sia in prosa sia in poesia: dalla monografia storico-geografica di ascendenza tacitiana, al commentario, alla storiografia vera e propria, passando per la novella epistolare, l'epigramma, il poemetto erotico, il teatro e altro ancora.

In questa sede ci soffermeremo in particolare su un'opera teatra-

le, la *Chrysis*, che è da considerarsi una delle più significative nel ricco e vario contesto della commedia latina d'età umanistica.

## 2. Cenni sulla commedia umanistica

Si tratta, com'è noto, di un genere letterario assai coltivato, che ha i suoi antecedenti classici nella pirotecnica comicità di Plauto, ma anche in quella tenue e pensosa di Terenzio. Già nell'alto Medioevo esso aveva trovato una singolare interprete in Rosvita (X secolo), singolare figura di scrittrice che si ispirò alla commedia terenziana, sostituendo però all'argomento amoroso quello edificante e religioso, pur venato da un garbato senso dell'umorismo; e dunque, grazie anche alla continuità della tradizione manoscritta dei commediografi latini, questo filone corre praticamente ininterrotto dall'antichità fino all'Umanesimo, tanto da trovare il suo antecedente più immediato addirittura in Petrarca. Infatti in una lettera a Giovanni Colonna di S. Vito, di solito assegnata al 1336, il poeta del *Canzoniere* ricorda all'amico di aver scritto per lui, allo scopo di distrarlo dalle sue preoccupazioni (*ut curas tibi iocis excuterem*) una commedia latina intitolata *Philologia*, citandone anche un verso (pronunciato da un personaggio di nome *Tranquillinus*) nel quale si avverte una chiara eco senecana: *Maior pars hominum expectando moritur*.<sup>1</sup> Nessuna idea possiamo però farci di quest'opera teatrale, che è andata perduta, forse distrutta dal suo stesso autore, né stabilire con certezza se fosse scritta in poesia o in prosa, nonostante i tentativi di ricondurre a una struttura metrica plausibile il frammento superstite.

A questo proposito, va detto subito che una prima peculiarità della *Chrysis* di Piccolomini è proprio quella di essere scritta in versi, laddove la maggior parte degli altri autori precedenti scelsero la prosa, evitando di cimentarsi col senario giambico, assai poco conosciuto dagli Umanisti durante la prima metà del Quattrocento: del resto in diversi codici medievali le commedie di Terenzio sono trascritte senza alcuna separazione di versi, e inoltre la prosa si riteneva forse il mezzo

<sup>1</sup> Ovviamente ci riferiamo all'incipit del *De brevitae vitae* (*Maior pars mortalium ...*), con cui il frammento petrarchesco sembrerebbe anche avere affinità di contenuto. Del resto, il diminutivo *Tranquillinus* potrebbe essere allusivamente modellato su *Paulinus*, dedicatario del *dialogus* senecano.

più adatto per rendere le movenze del parlato, prevalenti nel teatro comico romano. Alcuni autori di commedie latine, come Francesco Ariosto nell'*Isis*, preferirono ricorrere al distico elegiaco, già usato soprattutto in Francia durante il XII secolo per quel particolare tipo di commedie dette appunto "elegiache", scelta originale ma assolutamente estranea allo statuto formale del teatro comico antico. L'unico tentativo di uso del senario prima di Piccolomini è quello di Pietro Paolo Vergerio nel suo *Paulus*, il cui carattere edificante è evidenziato nel sottotitolo *ad iuvenum mores corrigendos*. Tuttavia i senari giambici di questo autore sono tali solo da un punto di vista 'visivo', in quanto coincidono col verso latino esclusivamente per la loro lunghezza (e non sempre), ma nulla hanno a che fare con esso da un punto di vista strettamente prosodico.

Neppure i senari della *Chrysis* possono ritenersi impeccabili, e costituiscono solo una tappa del percorso che condurrà, verso la fine del secolo, a schemi metrici quasi regolari come le esapodie giambiche adoperate da Poliziano e Pontano: infatti, oltre alla lunghezza quasi costante, i versi di Piccolomini hanno di regola la penultima sillaba breve, con costante effetto accentuativo di tipo sdrucchiolo, proprio come nella versione 'barbara' che quattro secoli dopo Carducci darà del trimetro giambico.

Passando dal piano della forma a quello del contenuto, va detto poi che la commedia di Piccolomini risulta naturalmente debitrice alla produzione precedente, la quale, a parte Petrarca, vede una lunga serie di autori cimentarsi con questo genere letterario.

Tra le opere più significative che, in tale ambito, precedono la *Chrysis* ci limiteremo a ricordare, in approssimativo ordine cronologico, oltre al già citato *Paulus*, datato intorno al 1390, la *Poliscena* di Leonardo Bruni (ma l'attribuzione è controversa),<sup>2</sup> scritta tra la fine del XIV secolo e gli inizi del successivo, la *Cauteraria* di Antonio Barzizza, collocabile forse nel primo venticinquennio del Quattrocento, il *Philodoxus* di Leon Battista Alberti, opera giovanile del grande umanista che risale probabilmente al 1426, la *Philogenia* di Ugolino Pisani, composta certamente prima del 1438, data del più antico mano-

<sup>2</sup> Sul dibattito critico circa la paternità dell'opera si veda A. STÄUBE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze 1968, p. 12 n. 2; quest'opera risulta ancora fondamentale per una conoscenza complessiva di tale produzione letteraria.

scritto, e l'*Isis* di Francesco Ariosto, rappresentata nel 1444, di cui si è già detto. A queste commedie, classicheggianti nei titoli e nei contenuti, vanno poi aggiunte, se non altro per l'influsso che dovettero esercitare su Piccolomini, alcuni testi farseschi e di argomento licenzioso nati nell'ambiente goliardico di Pavia, quali l'anonimo *Janus sacerdos*, rappresentato nel 1427, e il *De falso hypocrita* di Renzo Mercurino, messo in scena dieci anni dopo, entrambe basate su trame molto simili, che vedono come protagonisti sacerdoti omosessuali, e caratterizzate da un linguaggio assai spesso scurrile, in linea con la scabrosità dell'argomento.

La commedia di Piccolomini si configura appunto come una raffinata *contaminatio* di toni licenziosi, tipici della commedia goliardica, e di riflessioni moraleggianti qua e là disseminate nelle varie scene della *fabula*: insomma, un piccante manicaretto plautino occasionalmente condito con un po' di salsa terenziana. C'è poi da aggiungere che altri motivi presenti nell'opera sono riconducibili alla tradizione novellistica medievale e addirittura al *Decameron* di Boccaccio.<sup>3</sup>

### 3. Ventura e sventura della Chrysis

La *Chrysis* fu scritta nel 1444 a Norimberga, dove Piccolomini si trovava a far parte della commissione nominata dall'imperatore Federico III nell'ambito della Dieta dei principi elettori, da lui convocata in quella città allo scopo di metter fine allo scisma dell'antipapa Felice V. I lavori congressuali si trascinarono già da tempo senza che si giungesse ad alcuna soluzione, e dunque la composizione della commedia dovette costituire un momento di rilassante *otium* rivolto a sdrammatizzare le defatiganti dispute politiche e dottrinali che avevano condotto a quella situazione di stallo. Ciò non esclude, tuttavia, che la *Chrysis* costituisca qualcosa in più di un semplice *divertissement* letterario, ma rappresenti anche un significativo momento di riflessione teorica sul teatro plautino e terenziano e sulla possibilità di riprodurlo

<sup>3</sup> Nella scena VII (vv. 369-371) il cuoco Artrace, a proposito di una gru che sta cucinando e della quale medita di papparsi, non visto, una delle due cosce, dice: *Facile hoc genus avis dicam monopodium, / que semper in pratis uno consistit pede*. Evidente è l'allusione alla novella di Chichibio, cuoco di Currado Gianfigliuzzi (IV della sesta giornata del *Decameron*).

le forme in chiave 'moderna'. C'è poi da dire che il desiderio di evasione da parte del poeta non implica un totale distacco dalla realtà circostante, giacché nella commedia non mancano, come si vedrà, riferimenti anche espliciti alla cornice storica contemporanea.

Il contenuto pruriginoso della *fabula*, che è l'ultimo componimento 'leggero' scritto da Piccolomini,<sup>4</sup> indusse più tardi l'autore, elevato nel frattempo alla dignità episcopale e poi a quella pontificia, a rinnegare un'opera che fra l'altro non può considerarsi del tutto 'giovanile', dato che all'epoca della sua stesura Piccolomini aveva quasi quarant'anni. Fu però egli stesso a definire tali gli scritti di contenuto amoroso, quando, dall'alto del soglio di Pietro, comminò loro una sorta di *damnatio memoriae* proclamando solennemente: «De amore igitur quae scripsimus olim iuvenes, contemnite, o mortales, atque respuite [...] Aeneam rejicite, Pium suscipite» Ciò spiega il fatto che il testo della commedia sopravvisse in un solo codice, conservato prima nella Biblioteca Lobkowitz di Praga e poi trasferito presso la Biblioteca Nazionale e Universitaria della stessa capitale ceca. Rimasto sconosciuto fino alla seconda metà del XIX secolo, il manoscritto venne per la prima volta segnalato da Georg Ludwig Voigt, e poi edito nel 1939 a Bruxelles da A. Boutemy. Seguono le edizioni di I. Sanesi (Firenze 1941), di E. Cecchini (Firenze 1968) e quella, recentissima, di J.-L. Charlet (Paris 2006).

### 4. La trama e i personaggi

La trama è piuttosto esile, ma nello stesso tempo alquanto movimentata per la presenza di diversi personaggi che ne annodano e ne sciogliono il sottile filo conduttore, in un succedersi di scene talvolta poco connesse l'una all'altra.<sup>5</sup>

Protagonisti maschili sono due coppie di amici. La prima è for-

<sup>4</sup> Dello stesso anno è la novella epistolare *Historia de duobus amantibus*, ispirata in buona parte alle *Heroides* ovidiane e alla *Fiammetta* di Boccaccio, «uno dei best-seller del primo Umanesimo», come lo definisce P. PINOTTI, *Il remedium amoris da Ovidio a Enea Silvio Piccolomini*, «RiLUne» 7, 2007, p. 283.

<sup>5</sup> La suddivisione in cinque atti proposta da A. BOUTEMY, primo editore dell'opera (Bruxelles 1939), e poi ripresa da E. BARELLI nella sua traduzione italiana (*Enea Silvio Piccolomini. Criside*, Milano 1968) non trova riscontro nella tradizione manoscritta; lo stesso Barelli la definisce «arbitraria» anche se «plausibile» (p. 11).



mata da due chierici, Diofane e Teobolo, assai poco fedeli al loro voto di castità; la seconda da due laici, Sedulio e Carino. I quattro sono assidui frequentatori del bordello gestito dalla vecchia ruffiana Cantara, e si dividono i favori di due prostitute, Criside, che dà il titolo alla commedia, e Cassina. A ognuna delle due coppie viene poi associata la figura di un servo: alla prima Congrione, alla seconda Libifane.

Fuori da questo schema volutamente simmetrico si muovono altri personaggi con ruoli secondari: Archimenide, amico dei due chierici e a sua volta innamorato di un'altra prostituta, Antifila; Piziade, sorella di Criside e, benché sposata, anch'essa donna di costumi tutt'altro che irreprensibili; il cuoco Artrace; la già menzionata Cantara, tenutaria del bordello.

La scena, che in mancanza di didascalie si può ricavare dalle stesse battute dei personaggi, è collocata in una piazza su cui sorgono da una parte il postribolo di Cantara, dotato di un ingresso principale e di uno secondario, e dall'altra la casa di Criside e Piziade.

L'azione si svolge in una città quasi certamente da identificarsi con la stessa Norimberga, in cui Piccolomini, come si è detto, soggiornava in quel periodo. Il dato si ricava da alcuni riferimenti all'attualità presenti nel lungo monologo con cui Carino apre la quarta scena (vv. 160-167), e sul quale avremo modo di tornare:

*Vidi plures in foro  
Nuper propter Armeniacos ire anxios;  
Illos namque inuasisse dolent imperium  
Et occidisse quosdam Suicenses truces.  
Hostem uolunt alii [h]externum propulsarier  
Vlciscique suos. Tum post quidam togati  
Non capio quid diuisionis flebile  
Inter pontifices aiunt esse maximos.  
Ego sapientis uerbum mente teneo:  
Curas post tergum decet inanes mittier.<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> «Poco fa in piazza ho visto una folla di gente aggirarsi ansiosa a causa degli Armagnacchi; si affliggono perché quelli hanno invaso l'impero e ucciso ferocemente non so quanti Svizzeri. Alcuni vogliono ricacciare il nemico oltre confine e vendicare i propri morti. Poi ci sono altri tipi, gente di toga, i quali piagnucolando blaterano di non so quale scisma tra un papa e l'altro. Io tengo a mente le parole di un sapiente: conviene gettarsi alle spalle i vani affanni». Il testo latino è citato secondo la recentissima edizione critica di CHARLET, *cit.*

Le parole del protagonista si riferiscono alla battaglia avvenuta in località San Giacomo (presso Basilea) il 26 agosto del 1444, in cui gli Svizzeri, alleati del duca di Borgogna, erano stati disastrosamente sconfitti dalle truppe di Bernard d'Armagnac, comandate dal delfino di Francia Luigi, figlio del sovrano Carlo VII e destinato poi a salire al trono come Luigi XI. Quanto alle querimonie dei *togati*, si allude evidentemente a coloro che, in veste di teologi, diplomatici o giuriconsulti, partecipavano alla Dieta convocata dall'imperatore.

Per ciò che riguarda i nomi delle *dramatis personae*, quelli dei personaggi femminili sono tutti derivati da commedie plautine o terenziane. Ci limiteremo a dire che una Criside (*Chrysis*) è menzionata a più riprese nell'*Andria* come cortigiana e una volta nello *Pseudolus* (v. 659); lo stesso vale per Cassina (*Cassina*), il cui nome è probabilmente un'errata trascrizione della plautina *Casina*;<sup>7</sup> Antifila (*Antiphila*) compare più volte come *puella* nell'*Heautontimorumenos*, e Piziade (*Pythias*) nell'*Eunuchus* è una serva di Taide, e appunto come tipo di serva sfrontata (*audax*) ritorna anche in un luogo dell'*Ars poetica* oraziana (v. 237 s.);<sup>8</sup> quanto alla vecchia Cantara (*Canthara*), il personaggio è presente o solo menzionato, sempre con caratteristiche di donna attempata, sia in Plauto (*Epid.* 567), sia soprattutto in Terenzio (*Heaut.* 616; *Andria* 769; *Adelphoe* 287 e *passim*), e ricorda assai da vicino Leena (*Leaena*), la vecchia ubriacona del *Curculio*.

Quanto ai nomi dei personaggi maschili, solo quelli di Carino (*Carinus*), di Congrione (*Congrio*) e forse di Artrace (*Artrax*) trovano degli antecedenti nelle opere dei due commediografi latini. Il primo è prototipo del giovane innamorato, e come tale compare in più luoghi del *Mercator*, dello *Pseudolus* e dell'*Andria*, ed è menzionato in *Heaut.* 732: non è da escludersi che dietro questo personaggio l'autore abbia

<sup>7</sup> CHARLET (*cit.*, p. 14 n. 2) si chiede se si tratti di un errore «du copiste de Piccolomini [...] ou de manuscrit de Plaute dont disposait Piccolomini». Manifestamente errata la trascrizione *Cassiva*, che Boutemy fa del nome nella sua edizione del 1939. Questa e diverse altre sviste di lettura del manoscritto praghese da parte dello studioso belga sono sistematicamente elencate da A. PEROSA, *La Chrysis di Enea Silvio Piccolomini*, «ASNP» 19, 1950, pp. 63-67.

<sup>8</sup> Forse non è un caso che i nomi di *Antiphila* e *Pythias* compaiano insieme in un frammento di Turpilio (*com.* 188) citato da Nonio (p. 281 M.), autore cui Piccolomini poteva avere certamente accesso (cfr. CHARLET, *cit.*, p. 29 n. 1 e p. 115, comm. ai vv. 357-359).

voluta nascondere se stesso.<sup>9</sup> Congrione compare come cuoco nell'*Aulularia* insieme ad Antrace (*Anthrax*), nome da cui quasi certamente deriva – per errore del copista o del codice usato dall'autore – l'Artrace di Piccolomini. Lo stesso potrebbe essere accaduto per Archimenide (*Archimenes*), giacché un *Archidemides* si incontra in vari luoghi delle *Bacchides* e in un verso dell'*Eunuchus* (327).

Già in Plauto e Terenzio, che li riprendono a loro volta dalla commedia greca, questi nomi sono quasi sempre 'parlanti', cioè alludono al carattere, all'aspetto o al mestiere del personaggio: così Criside è «colei che ama l'oro», Carino «colui che ha fascino», Cantara «l'ubriacona», Antrace «colui che usa il carbone», e via dicendo.

Quest'uso viene in genere mantenuto da Piccolomini anche per i nomi di sua creazione, sebbene il significato risulti non sempre chiaro. Così i nomi dei due chierici sono antifrasticamente connessi al loro ufficio: in Teobolo (*Theobolus*) rimane però incerto il senso del secondo elemento nominale *-bolus*, che potrebbe essere deformazione di quello greco *-boulos*, col senso antifrastico di «colui che provvede all'ufficio divino»,<sup>10</sup> mentre in Diofane (*Dyophanes*, più raramente *Dyaphanes*), a parte lo scambio fra *i* e *y*, frequentissimo nella grafia medievale, è da vedersi non tanto «colui che è simile a Giove», quanto «colui che rivela le cose divine». Una composizione simile si ha in *Lybiphanes* (talvolta *Lybifanes*), almeno per il secondo elemento, mentre oscuro rimane il senso del primo: se c'è, come qualcuno ha ipotizzato, un riferimento alla Libia (cioè all'Africa), si potrebbe pensare a uno schiavo di colore.<sup>11</sup> Quanto a Sedulio (*Sedulius*), si tratta di un nome latino ben attestato (oltretutto portato anche da un noto poeta cristiano del V secolo), ma esso deriva dall'aggettivo *sedulus*, che significa «zelante» o anche, etimologicamente, «sincero» (da *se-dolus*) e potrebbe avere a dunque a che fare col carattere del personaggio (l'amante «premuroso», «appassionato» o «sincero»).

L'azione ruota tutto intorno alla rivalità fra le due coppie maschi-

<sup>9</sup> L'ipotesi è stata sostenuta da G. BERNETTI, *Enea Silvio Piccolomini e la sua commedia Chrysis*, «La Rinascita» 6, 1943, pp. 45-47 (ora in *Saggi e studi sugli scritti di Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II, 1405-1464*, Firenze 1971, pp. 128-156).

<sup>10</sup> Meno probabile sembra il collegamento con βολίς (vocabolo a sua volta connesso con βόλλω), ipotizzato da BARELLI, che interpreta il nome come «freccia di Dio» (*cit.*, p. 14 n. 1).

<sup>11</sup> Si veda CHARLET, *cit.*, p. 30.

li, che si contendono i favori delle due prostitute. Queste, che hanno un debole per quella formata da Sedulio e Carino, si prendono gioco dei due chierici, i quali hanno pagato anticipatamente il prezzo pattuito per l'incontro amoroso, ma sono rimasti a bocca asciutta perché le due ragazze li hanno piantati in asso, preferendo concedersi ai due giovani di cui sono innamorate. Ciò suscita la rabbiosa reazione di Diofane e Teobolo, che le aggrediscono con violenti insulti, minacciandole di cancellarsi per sempre dalla lista dei loro clienti. Tuttavia alla fine – ma solo dopo essersi a lungo intrattenute con Sedulio e Carino – Criside e Cassina imbastiscono una sceneggiata in cui fingono di struggersi d'amore per i due preti. Allora questi, anche per l'intervento dell'amico Archimenide, che offre tre fiaschi di vino alla vecchia ruffiana ubriacona, riescono finalmente ad appartarsi con le loro amanti, mentre lo stesso Archimenide inneggia ai pregi e al potere della rossa bevanda.

Questo il nucleo essenziale della trama, che però, come si è detto, è resa in realtà molto più complessa dall'andirivieni dei diversi personaggi tra la casa di Cantara e quella di Criside, nonché da una serie di intermezzi di volta in volta farseschi, come quelli del cuoco Artrace (scene VII e XVI), che magnifica la sua abilità culinaria ma dichiara anche la sua insaziabile voracità, o vagamente meditativi, come i due lunghi monologhi in cui Carino prima contrappone la sua visione gaudente dell'esistenza a quella tormentata di chi ha la mania della politica (scena IV) e poi esprime il suo rammarico per essersi lasciato trascinare dalla passione amorosa (scena VIII), che arriva a definire *dura carnificina, aspera et taeterrima* (v. 374). In entrambi i casi egli riecheggia vagamente noti principi della dottrina epicurea e, in particolare nel secondo, riprende da vicino anche un passo plautino.<sup>12</sup>

### 5. Le 'fonti' della Chrysis: stratificazioni intertestuali

A questo proposito, appare superfluo elencare le 'fonti' latine della *Chrysis*, già sistematicamente individuate da Mariotti, che nel suo

<sup>12</sup> La tirata di Carino è ripresa quasi testualmente da quella di Alcesimarco nella *Cistellaria* (vv. 203-224): CHARLET parla addirittura di «un festival de contunitions plautiniennes» (*cit.*, p. 116, comm. al vv. 373-389).

articolo del 1946<sup>13</sup> sostiene, in disaccordo con quanto presupposto da Ireneo Sanesi nel proprio commento all'edizione dell'opera, che Piccolomini conoscesse solo le prime otto commedie di Plauto (cioè quelle già note in epoca medievale), e non le altre dodici, portate in Italia da Cusano nel 1429, ma messe in circolazione a partire dal 1431. Tuttavia, come fa opportunamente osservare Stefano Pittaluga, se «nell'ambito del tentativo di recupero del teatro antico da parte degli umanisti, l'impiego di Plauto e Terenzio era in qualche modo atteso e in un certo senso obbligato [...] altra cosa è la tecnica raffinata del riuso e della connessione coerente di materiale antico disperso in modelli differenti e riadattato in nuovi contesti».<sup>14</sup> In altre parole, il limite della pur fondamentale indagine di Mariotti sta nel fatto che essa non va quasi mai al di là della tradizionale *Quellenforschung*, né del resto poteva essere diversamente, dato che (siamo a metà degli anni '40) la critica filologica italiana non aveva fatto ancora propri concetti come quelli di intertestualità e di riuso, anche se il celebre articolo di Giorgio Pasquali sull'«arte allusiva» fu scritto nel 1942. In altre parole, un'indagine approfondita andrebbe condotta, oltre che sugli ipotesti della *Chrysis*, anche sulle strategie intertestuali con cui Piccolomini li utilizza.

Non essendo questa la sede per effettuare in modo sistematico tale ricerca, ci si limiterà a effettuare uno scandaglio relativo a un passo su cui, per diversi motivi, si è particolarmente soffermata l'attenzione degli studiosi: intendiamo riferirci ai primi quaranta versi (156-196) della scena IV, interamente occupati dal monologo di Carino, che sono stati in parte già citati per la parte riguardante la battaglia di San Giacomo tra Francesi e Svizzeri e i riferimenti alla Dieta di Norimberga. Aggiungiamo che la nostra non vuole essere neppure un'analisi dettagliata ed esaustiva del brano e che sarà soprattutto focalizzata su due luoghi di esso, il secondo dei quali rimanda a una 'fonte' finora sfuggita ai commentatori.

In genere si è messo l'accento sulla patina di epicureismo che avvolge le parole del protagonista, il quale contrappone la sua visione dell'esistenza, tutta basata sull'*otium* e la ricerca del piacere, a quella

<sup>13</sup> G. MARIOTTI, *Sul testo e le fonti comiche della Chrysis di E. S. Piccolomini*, «ASNP» 15, 1946, pp. 118-130.

<sup>14</sup> PITTALUGA, *cit.*, p. 758.

di chi, per parafrasare Dante, va «dietro a iura» o «ad aforismi» o a chi vuole «regnar per forza o per sofismi» (*Par.* 11, 4 ss.).

Il riferimento a Dante non è casuale, perché il luogo della *Commedia* appena citato potrebbe essere il primo ipotesto del brano, pur mediato dalla citazione quasi letterale di *Lucrez.* 2, 14 e dalla ripresa che ne fa Persio nell'incipit della sua prima satira:

Piccolomini *O stultas hominum mentes et uanas nimis!*  
(v. 156 s.) *O mortalium ceca pectora!*

Lucrezio *O miseris hominum mentis, o pectora caeca!*  
(2, 14)

Persio *O curas hominum! O quantum est in rebus inane!*  
(1,1)

Dante *O insensata cura de' mortali ... !*  
(*Par.* 11, 1)

In effetti i due versi di Piccolomini altro non sono che una *contaminatio*, tanto abile quanto scoperta, di quelli dei due poeti latini, e non ci sarebbe dunque bisogno di scomodare Dante, se non si intravedessero alcune significative spie intertestuali, una delle quali è senz'altro il *mortalium* del v. 157, vocabolo scelto in primo luogo come sinonimo del precedente *hominum*, ma identico non casualmente alla resa dantesca del verso di Persio, resa in cui «insensata» traduce *inane*, facendone attributo di «cura». Inoltre, nel prosieguo del brano (vv. 160 ss.) la presenza di Dante risulta ancor più evidente nella rassegna dei vari gruppi di persone che si aggirano nella piazza (*in foro*) in preda alla preoccupazione (*anxios*) e che corrispondono a quelli che Dante 'vede' agitarsi dissennatamente sulla terra, così lontana dalla regione celeste in cui egli ormai si trova con Beatrice. Infatti, sia in Dante sia in Piccolomini, lo schema è quello classico della *Priamel*: «alcuni ... altri ... altri ancora ... invece io», che entrambi possono aver mutuato da un testo latino loro notissimo come l'ode 1, 1 di Orazio:<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Devo questo spunto a A. BISANTI, *Note ed appunti sulla commedia latina medievale e umanistica*, «BStudl.at» 23.2, 1993, pp. 365-400.



Piccolomini

Vidi *plures* in foro

*Nuper propter Armeniacos ire anxios;  
 Illos namque inuasisse dolent imperium  
 Et occidisse quosdam Suicenses truces.  
 Hostem uolunt alii [h]externum propulsarier  
 Vlciscique suos. Tum post quidam togati  
 Non capio quid diuisionis flebile  
 Inter pontifices aiunt esse maximos.  
 Ego sapientis uerbum mente teneo:  
 Curas post tergum decet inanes mittier.*

Dante

Chi dietro a iura, e chi ad aforismi  
sen giva, e chi seguendo sacerdozio,  
 e chi regnar per forza o per sofismi

e chi rubare, e chi civil negozio;  
chi nel diletto della carne involto  
 s'affaticava, e chi si dava all'ozio,  
 quando [*scil. io*], da tutte queste cose sciolto,  
 con Beatrice m'era suso in cielo  
 cotanto gloriosamente accolto.

A parte questo complessa stratificazione intertestuale, segnalerei *en passant* altre due possibili 'agnizioni' rintracciabili nel testo: una, meno precisa, riguarda l'espressione *ire anxios* (v. 161), che trova una certa corrispondenza in Sen. *Tro.* 616 (*huc et illuc anxios gressus refert*); l'altra, che mi pare più sicura, è data dal nesso *non capio quid ... flebile* (v. 165), che si ritrova quasi uguale in Ov. *met.* 11, 52 (*fleibile nescio quid*). In entrambi i casi non si può parlare di vera e propria intertestualità, e nemmeno di allusività nel senso pasqualiano del termine, ma al più di echi memoriali, di reminiscenze<sup>16</sup> da *auctores* certo assai noti a Piccolomini.

Vero e proprio carattere 'allusivo' ha invece uno dei tanti *loci similes* individuabili nel passo. Ai vv. 175-176 la cinica domanda retorica che Carino fa a se stesso (*Quid reflert mea, / Gallus an*

*Theutonicus uter imperet?*) è manifestamente ripresa dalla prima parte di quella che in Phaedr. 16, 9 s. l'asinello rivolge al vecchio padrone che lo esorta a fuggire dinanzi ai nemici: *Ergo quid refert mea / cui seruiam, clitellas dum portem unicas?*. Come si vede, Piccolomini utilizza il celeberrimo testo del favolista latino per ribadire la sua indifferenza rispetto alle vicende politiche del tempo. Nel commento ai versi in questione Charlet (che tace sulla loro origine) parla – forse con una punta di sussiego tipica dei Francesi verso i loro cugini d'Oltralpe – di «intéressante point de vue de un observateur italien», finendo così con l'evocare certi luoghi comuni sul qualunquismo degli Italiani (viene in mente il famoso detto popolare «Franza o Spagna purché se magna»). Forse la velenosa stoccata nasce però da quanto lo stesso studioso è costretto ad ammettere subito dopo (p. 105), cioè che «les sentiments anti-français de Piccolomini (et plus tarde de Pie II) sont bien connus». Del resto è proprio il nostro autore che, al v. 499, mette in bocca a Cantara un'ironica battuta sulla slealtà dei Francesi (*Gallica mercor fide*), variando significativamente quella contenuta nell'ipotesto plautino (*Asin.* 199) sulla slealtà dei Greci (*Graeca mercamur fide*). Quello di Carino-Piccolomini, dunque, è da un lato l'affermazione di un'indifferenza verso la politica che si inserisce perfettamente nella cifra epicurea di tutto il passo, ma potrebbe nello stesso tempo costituire una frecciata contro i principi italiani, più interessati a parteggiare per l'una o l'altra delle potenze europee, che a fare gli interessi dei loro sudditi: e ciò, ovviamente, senza voler fare del futuro Pio II un antesignano di Machiavelli o Guicciardini.

Ma scopo delle presenti note non è certo quello di polemizzare col valente collega francese, cui si deve peraltro un'impeccabile edizione della commedia. Ciò che ci premeva di far notare, anche solo attraverso qualche esempio isolato, è come Piccolomini, a differenza di altri Umanisti, sia in grado di instaurare coi testi classici di cui si serve un complesso rapporto che va ben al di là della tradizionale *imitatio/aemulatio*, giungendo talvolta a darne anche una riscrittura in chiave 'ideologica'.

<sup>16</sup> Di «intertestualità involontaria» parla M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano 1982, p. 18 s.