

ARMANDO BISANTI

UNA FACEZIA DI POGGIO
NELL'EPIROTA DI TOMMASO DE MEZZO*1. *La commedia umanistica e l'Epirota di Tommaso de Mezzo*

1.1. Lo sviluppo e l'approfondimento che, soprattutto negli ultimi decenni, gli studi specialistici sull'Umanesimo e, in particolare, sul genere teatrale hanno impresso alle tematiche filologiche, storico-letterarie e critico-interpretativo relative al fenomeno della commedia umanistica latina¹, con una varietà e una vastità di apporti di cui non può non tener conto chiunque, oggi, volesse

* Quello che qui si presenta è il primo di una serie di interventi (almeno tre) che ho intenzione di dedicare, sulle pagine di questa rivista, all'*Epirota*, commedia umanistica latina di Tommaso de Mezzo, interventi che saranno volti, in particolare, allo studio dei modelli, delle suggestioni, delle fonti che lo scrittore veneto utilizza nella composizione della sua opera e alle tecniche e ai modi di rielaborazione da lui esperiti. Trattandosi, qui, del primo di tali interventi, fornisco una preliminare "scheda" di presentazione dell'autore e della sua commedia, inserita nel più vasto ambito del teatro comico latino dell'Umanesimo, alla quale segue un paragrafo dedicato alla rielaborazione e alla riscrittura che, in una scena dell'*Epirota*, il de Mezzo fa di una delle *Facezie* di Poggio Bracciolini. Gli studi successivi, invece, verteranno prevalentemente sulle suggestioni, le fonti, i modelli plautini e terenziani e sugli echi della "commedia elegiaca" latina del XII e XIII secolo (e di altri testi medievali).

¹ Nell'ovvia impossibilità, in questa sede, di proporre una sia pur selettiva bibliografia sul problema, ci si limita a fornire l'indicazione degli studi critici e bio-bibliografici più utili e importanti: A. STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze 1968; ID., «Parlar per lettera». *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma 1991, pp. 145-195; P. VITI, *Immagini e immaginazioni della realtà. Ricerche sulla commedia umanistica*, Firenze 1999; S. PITTALUGA, *La scena interdotta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli 2002, pp. 101-214; E. CECCHINI, *Scritti minori di filologia testuale*, a cura di S. Lanciotti [et alii], Urbino 2008, pp. 454-503; L. RUGGIO, *Repertorio bibliografico del teatro umanistico*, Firenze 2011. Altra bibliografia generale e specifica verrà indicata, quando sarà reso necessario, nel corso delle note successive.

accostarsi in maniera meditata e consapevole a tale costellazione di testi, hanno ben messo in luce e posto in adeguato rilievo, fra l'altro, come esistano una notevole diversificazione e un'indubbia dicotomia fra le commedie (o anche soltanto le farse e i dialoghi) prodotte, *grosso modo*, durante la prima metà del Quattrocento e quelle, invece, redatte (e, in taluni casi, anche rappresentate) nella seconda metà del secolo e nei primi del Cinquecento.

Si è infatti osservato come le commedie, le farse e i semplici (e talvolta assai brevi) dialoghi teatrali composti fra gli ultimi anni del XIV e i primi decenni del XV secolo attengano a una tipologia testuale ibrida, differenziata, eterogenea e difficilmente catalogabile in direzione unitaria, laddove accanto a commedie di stampo tradizionale (o, se si preferisce, classicheggiante), quali la *Cauteriararia* di Antonio Barzizza, del 1420-1425, o le sette redatte dall'umanista ferrarese Tito Livio Frulovisi negli anni '30 (in cui l'*imitatio* di Plauto e Terenzio, ancorché non esclusiva, si mostra comunque assai ampia e incisiva)², coesistono esperimenti teatrali (o semplicemente scenici) che traggono spunto e linfa dalle più diverse e molteplici suggestioni, quali la parodia del mondo universitario (elemento, questo, evidente già nella più antica commedia a noi giunta, il *Paulus* di Pietro Paolo Vergerio, del 1388-1390, e, soprattutto, nelle farse goliardiche, spesso di origine e ambientazione pavese, quali gli anonimi *Ianus sacerdos* e *Andrieta*, il *De falso hypocrita* di Mercurino Ranzo e la *Repetitio magistri Zanini coqui* di Ugolino Pisani)³, oppure la novellistica boccacciana (si pensi all'anonimo *De Cavichiole*, del 1440 circa, e alle successive *Fraudiphila* di Antonio Cornazzano, e *Phylon*, quest'ultima anonima, nelle quali vengono "sceneggiate", integralmente o parzialmente, altrettante novelle del *Decameron*)⁴, o

² La *Cauteriararia* fu pubblicata in *editio princeps* da E. BEUTLER, *Forschungen und Texte zur frühhumanistischen Komödie*, Hamburg 1927, pp. 1-77 e 151-179 (ediz. che, a tutt'oggi, resta quella di riferimento). Per le sette commedie del Frulovisi (*Corallaria*, *Claudi duo*, *Emporia*, *Symmachus*, *Oratoria*, *Peregrinatio* ed *Eugenius*) cfr. *Opera hactenus inedita* Titi Livii de Frulovisiis de Ferraria rec. C.W. Previtè-Orton, Cambridge 1932: delle commedie del Frulovisi si stanno comunque approntando, oggi, nuove ediz. critiche singole che, gradualmente, sostituiranno la vecchia – ma ancor oggi utilissima – ediz. di Previtè-Orton: al momento in cui licenzio la redazione definitiva di questo articolo (aprile 2014) sono state pubblicate TITO LIVIO FRULOVISI, *Oratoria*, a cura di Cr. Cocco, Firenze 2010; ID., *Claudi duo*, a cura di V. Incardona, Firenze 2011; ID., *Peregrinatio*, a cura di Cl. Fossati, Firenze 2012: delle altre quattro commedie, tre – *Emporia*, *Symmachus* ed *Eugenius* – saranno curate ancora da Clara Fossati, una – *Corallaria* – da chi scrive.

³ Edizioni principali: A. PEROSA, *Per una nuova edizione del «Paulus» del Vergerio*, ne *L'Umanesimo in Istria*, a cura di V. Branca - S. Graciotti, Firenze 1983, pp. 273-356 (testo alle pp. 321-356); *Due commedie umanistiche pavesi. Ianus sacerdos. Repetitio magistri Zanini coqui*, a cura di P. Viti, Padova 1982; ANONIMO, *Andrieta* - MERCURINO RANZO, *De falso hypocrita*, a cura di P. Rosso, Firenze 2011.

⁴ Per il *De Cavichiole* (nella quale viene in parte rielaborato G. BOCCACCIO, *Decam.* V 10), cfr. l'ediz. critica, con introd., trad. ital. e comm., a cura di chi scrive (ANONIMO, *De Cavichiole*, a cura di A. Bisanti, Firenze 2013; e vd. anche BISANTI, *Appunti sul testo e sulle fonti del «De Cavichiole», commedia umanistica del XV secolo*, in *Interpres* 27 [2008], pp. 7-77; e ID., *Ancora sul «De Cavichiole»: prosodia e metrica*, ivi, 29 [2010], pp. 151-159); per la *Fraudiphila* (che sceneggia *Decam.* VII 7) vd. l'ediz. critica a cura di S. Pittaluga (ANTONII CORNAZANI *Fraudiphila*, Genova 1980); dell'anonimo *Phylon* (una sezione del quale mostra la filiazione da *Decam.* V 8, la celebre novella di Nastagio degli Onesti) cfr. ora l'ediz. critica a cura di D. Prunotto (ANONIMO, *Phylon*, Firenze 2011).

ancora la commedia greca (con la *Fabula Penia* di Rinuccio Aretino e la versione di una sezione del *Pluto* di Aristofane da parte di Leonardo Bruni, testi che, nell'ambito della commedia umanistica, inaugurano una linea "aristofanesca" che, però, sarà destinata a essere ben presto definitivamente soppiantata dalla vincente e dilagante corrente "plautino-terenziana" – con forti contaminazioni di matrice ovidiana – che si affermerà definitivamente nella seconda metà del Quattrocento)⁵ e dalla "commedia elegiaca" latina del XII e XIII secolo, in particolare dal *Pamphilus*, alla cui trama e alle cui influenze (dirette o mediate) possono variamente esser fatti risalire testi quali la *Poliscena* di Leonardo della Serrata, l'anonimo *Dolos* e il *Polidorus* di Giovanni di Vallata⁶.

A guisa di cerniera o di spartiacque fra la prima e la seconda commedia umanistica, la *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini, composta a Norimberga nel 1444⁷, trae, sì, massicci spunti e innegabili suggestioni dalla produzione comica plautina (fino a poter essere considerata, a torto o a ragione, una sorta di centone plautino, esemplata com'è, soprattutto, sull'*Asinaria*, della quale vengono trascritti integralmente almeno 150 versi)⁸, ma rivela ancora una conoscenza forzosamente parziale e incompleta del *corpus* del comico sarsinate, limitata, cioè, alle sole otto commedie plautine note durante tutto il Medioevo⁹, e non ancora aperta all'utilizzo e alla rielaborazione delle dodici commedie "nuove" scoperte a Colonia, nel 1429, da Niccolò Cusano nel celebre codice Orsiniano (ora Vat. Lat. 3870)¹⁰. Saranno quindi la scoperta e la successiva diffusione di

⁵ Edizioni principali: *Die «Fabula Penia» des Rinucius Aretinus*, hrsg. von W. Ludwig, München 1975 (e, più recente, RINUCCIO ARETINO, *Penia*, a cura di L. Radif, Firenze 2011); LEONARDO BRUNI, *Versione del «Pluto» di Aristofane*, a cura di E. e M. Cecchini, Firenze 1965. Per la relativa problematica, cfr., in generale, STÄUBLE, *Umanistica, commedia*, in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, diretto da V. Branca, IV, Torino 1986², pp. 344-349 (poi, col titolo *La commedia umanistica: situazione della ricerca e aggiornamento bibliografico*, in ID., «Parlar per lettera», cit., pp. 147-157); e PITTALUGA, *Terenzio, Ovidio e la tradizione comica nella commedia del primo Umanesimo*, in *Res Publica Litterarum* 8 (1985), pp. 231-243 (poi in ID., *La scena interdotta*, cit., pp. 119-134).

⁶ Edizioni principali: G. NONNI, *Contributi allo studio della commedia umanistica: la «Poliscena»*, in *Atti e Memorie dell'Arcadia* 6 (1975-1976), pp. 393-451 (testo alle pp. 427-451); A. ARBEA, *Dolos. Comedia umanistica latina*, Santiago de Chile 2004; IOHANNES DE VALLATA, *Polidoro*, a cura di A. Arbea, Santiago de Chile 2008.

⁷ Edizioni principali: ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Chrysis*, a cura di I. Sanesi, Firenze 1941; ID., *Chrysis*, a cura di E. Cecchini, Firenze 1968; ID., *Chrysis*, éd. critique, trad. et comm. par J.-L. Charlet, Paris 2006.

⁸ Sull'argomento esiste un'ampia bibliografia: cfr. soprattutto Sc. MARIOTTI, *Sul testo e le fonti comiche della «Chrysis» di Enea Silvio Piccolomini*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. II, 15 (1946), pp. 118-130 (poi in ID., *Scritti medievali e umanistici*, Roma 1976, pp. 137-152); F. BERTINI, *Fortuna dell'«Asinaria» plautina*, in appendice a PLAUTO, *Asinaria*, a cura di F. Bertini, Padova 1968, pp. 115-148 (poi in ID., *Plauto e dintorni*, Roma-Bari 1997, pp. 31-66); e, fra gli studi più recenti, CH. ANZANI, *L'«Asinaria» di Plauto: una fonte considerevole della «Chrysis» di Enea Silvio Piccolomini*, in *FuturAntico* 4, a cura di F. Bertini, Genova 2007, pp. 191-204.

⁹ Oltre all'*Asinaria*, esse sono *Amphitruo*, *Aulularia*, *Captivi*, *Curculio*, *Casina*, *Cistellaria* ed *Epidicus*.

¹⁰ Le dodici commedie plautine ignorate durante il Medioevo sono *Bacchides*, *Mostellaria*, *Menaechmi*, *Miles gloriosus*, *Mercator*, *Pseudolus*, *Poenulus*, *Persa*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus* e *Truculentus*.

queste dodici commedie “nuove” (unitamente all’altrettanto importante scoperta del commento a Terenzio di Elio Donato, effettuata da Giovanni Aurispa nel 1433 a Magonza)¹¹, a fornire nuova linfa e a imprimere una decisiva “sterzata” al fenomeno della commedia umanistica, laddove opere redatte nella seconda metà del secolo (con alcuni “sforamenti” che giungono fino al pieno Cinquecento) rivelano, rispetto alle commedie del primo Quattrocento, una più ampia ed endemica utilizzazione dei modelli plautini (e, in subordine, terenziani) nonché, in generale, una più rilevata configurazione classicheggiante nella trama, nei personaggi, nell’articolazione delle scene e, non ultimi e non di minor rilievo, nello stile e nel linguaggio.

Nell’ambito di tali commedie – fra le quali si possono qui citare la *Stephanium* di Giovanni Armonio Marso, la *Dolotechne* di Bartolomeo Zamberti, l’*Annularia* e la *Bophilaria* di Egidio Gallo¹² – un posto di indubbio rilievo ricopre, per i suoi pregi teatrali e letterari (non disgiunti, però, da alcune difficoltà di conduzione della trama e da talune incongruenze che è possibile individuare entro l’ordito compositivo), l’*Epirota* del veneziano Tommaso de Mezzo.

1.2. Di Tommaso de Mezzo (o de Mezo, Mezzo, Medio o ancora Medium, a seconda delle diverse denominazioni che hanno di volta in volta fornito i pochi studiosi che si sono espressamente occupati di lui)¹³ ci è giunta una sola opera letteraria, appunto la commedia latina umanistica *Epirota*, composta verosimilmente nel 1483 (data dell’*editio princeps*) e largamente improntata, come in genere tutte le commedie umanistiche della seconda metà del Quattrocento, appunto sull’imitazione di Plauto (soprattutto i *Menaechmi*, ma anche altre commedie quali la *Mostellaria* o le *Bacchides*) e, in secondo luogo, di Terenzio.

Della vita del de Mezzo sappiamo assai poco¹⁴. Figlio di Marino di Tommaso, discendente da una famiglia veneziana patrizia che esercitava la propria influenza nella vita politica e culturale della città, egli nacque a Venezia

¹¹ Cfr. R. SABBADINI, *Il commento di Donato a Terenzio*, in *Studi Italiani di Filologia Classica* 2 (1894), pp. 1-134.

¹² Per le edizioni della *Stephanium* e della *Dolotechne* cfr. *infra*, n. 26; dell’*Annularia* non esiste a tutt’oggi alcuna ediz. moderna, ma solo l’*editio princeps* (GALLI EGIDII ROMANI *Comoediae*, Romae, Joannes de Besicken, 1505); per la *Bophilaria*, cfr. ARBEA, *Las fuentes literarias de la comedia humanística latina «Bophilaria» de Egidio Gallo*, in *Onomázein* 28 (2008), pp. 153-171 (segue il testo, con numerazione autonoma delle pagine, pp. 1-28). Per una bibliografia specifica e aggiornata su tutte le commedie umanistiche ricordate nelle pagine precedenti, cfr. comunque L. RUGGIO, *Repertorio bibliografico*, cit., pp. 5-72.

¹³ La principale bibliografia sullo scrittore verrà via via indicata, *ad locum*, nelle note successive.

¹⁴ Per le notizie biografiche che qui seguono ci si fonda, soprattutto, su Gr. GENTILINI, *Mezzo [de Mezo, Medio, Medium], Tommaso, sub voc.*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma 2010, pp. 96-97; e su TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, ediz. critica, trad. ital. e comm. a cura di L. Ruggio, Firenze 2011, pp. IX-XV (a questa ediz. ho dedicato una breve recens., liberamente disponibile *on line* in *Mediaeval Sophia* 12 [2012], pp. 311-315, dalla quale ho qui stralciato alcuni passi).

probabilmente intorno al 1447. Alcuni componenti della sua famiglia erano stati senatori, ambasciatori, podestà, condottieri: fra di essi si ricordano Bernardo di Giacomo, senatore del corpo della Giunta nel 1432; Luca di Francesco, podestà e capitano di Belluno nel 1446; Viviano, "signore di notte" nel 1468; Giacomo di Giovanni, cancelliere e senatore, nominato nel 1470 ambasciatore della Repubblica in Persia e in seguito presso la Curia pontificia e nel 1484 provveditore dell'esercito nella guerra contro Ferrara. Il nome del de Mezzo non compare in alcun documento pubblico, dal momento che egli sembra aver preferito l'impegno culturale a quello politico. Il Foscarini, infatti, scriveva che egli collezionava codici e godeva dell'amicizia e della familiarità di alcuni dei più dotti e illustri umanisti del tempo, veneziani e non, fra i quali Ermolao Barbaro, Giovanni Pico della Mirandola e Giovan Battista Scita (quest'ultimo originario di Feltre)¹⁵. In particolare, le epistole scambiate con Pico della Mirandola, riferibili, secondo quanto opinato nel 1942 da Eugenio Garin¹⁶, al 1483 (l'anno stesso, quindi, della pubblicazione dell'*Epirota*), illustrano le relazioni e l'attività letteraria del de Mezzo, prevalentemente orientata alla stesura di commedie latine (sembra infatti che, oltre all'*Epirota*, egli avesse composto almeno un'altra commedia, che però, al pari di altri suoi scritti, non ci è pervenuta)¹⁷.

L'*Epirota*, alla stregua di molte altre commedie umanistiche, è stata lungamente trascurata e negletta, fino agli inizi del secolo scorso (ove si evinca dalla varia erudizione locale e dalla pubblicistica relativa alla storia di Venezia e a quella delle famiglie patrizie venete, pubblicazioni che, però, come spesso accade in queste occasioni, non rivestono alcun valore critico ma soltanto storico-documentario ed erudito)¹⁸. L'interesse per il de Mezzo e per la sua commedia

¹⁵ Cfr. M. FOSCARINI, *Della letteratura veneziana libri VIII*, I, Padova 1752, p. 69, n. 192 (rist. Venezia 1854², p. 81 n. 1).

¹⁶ E. GARIN, *Il carteggio di Giovanni Pico della Mirandola*, ne *La Rinascita* 28 (1942), pp. 584-586 (poi in ID., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Milano 1994, pp. 254-279, alle pp. 267-268). Le epistole responsive fra il de Mezzo e Pico sono pubblicate anche da Ruggio in TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., pp. LXXI-LXXVII (insieme alle due lettere comitatorie dell'*Epirota*, indirizzate rispettivamente a Ermolao e a Daniele Barbaro: queste ultime due sono state edite e tradotte in ingl. da G.G. GRUND, in *Humanist Comedies*, ed. and transl. by G.G. Grund, Cambridge [Massachusetts]-London 2005, pp. 348-353).

¹⁷ «Il Mezzo in una di queste epistole accenna a una *fabula* che non osava far conoscere e che infine inviò, convinto dalle esortazioni di Scita: *Quod ad licentiam argumenti attinet, si deliquisse nos existimas quia eam ad te misimus, habes non solum cui succenseas, sed in quem etiam [...] si opus est, animadvertas. Vadem: enim habes Scytham tuum qui mihi suasor atque impulsor eius mitende fuit [...]*. Pico in una epistola, che sembra una risposta a questa, nomina un testo preciso: *Dum Epirotam tuam legerem*, e ne dà un giudizio favorevole perché il Mezzo ha saputo infondere ai suoi personaggi quello spirito mordace e acuto che è una peculiarità del suo carattere [...]. Dallo scambio epistolare intercorso fra il Mezzo e Pico emergono indicazioni su una seconda commedia: *Comoediae novae quam mihi polliceris*» (GENTILINI, *Mezzo*, cit., p. 96).

¹⁸ Cfr., fra gli altri, M. BARBARO, *Genealogie delle famiglie patrizie venete*, nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. cl. VII, 927 (= 8596), c. 68r; G.A. CAPPELLARI VIVARO, *Il Campidoglio veneto*, nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. cl. VII, 17 (= 8306), cc. 60v, 66v; A.E. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, VI, Venezia 1853, p. 608.

si è andato rinnovando, pian piano, appunto agli inizi del secolo scorso, in primo luogo alla luce delle brevi ma criticamente fondate (anche se oggi non del tutto condivisibili) osservazioni di Ireneo Sanesi¹⁹, e quindi, con sempre maggiore frequenza e più meditato e consapevole approfondimento critico, grazie agli studi sul teatro del Quattrocento – segnatamente quello in latino – sviluppati di volta in volta da studiosi quali Mario Apollonio²⁰, Marvin T. Herrick²¹, Alessandro Perosa²², soprattutto Antonio Stäuble nel suo ancor oggi fondamentale volume complessivo sulla commedia umanistica apparso nel 1968²³, e quindi Giorgio Padoan²⁴. Più recentemente, l'*Epirota* è stato edito ben tre volte, fra il 1974 e il 2005, rispettivamente da Ludwig Braun con traduzione in tedesco²⁵, da Graziella Gentilini con versione in italiano²⁶ e da Gary G. Grund con traduzione in inglese²⁷. Una quarta, nuova edizione critica della commedia, con una nuova traduzione italiana (la seconda nella nostra lingua, dopo quella della Gentilini), è quindi apparsa nel 2011, a cura di Luca Ruggio, entro la collana «Teatro Umanistico» progettata, coordinata e diretta da Stefano Pittaluga e Paolo Viti e pubblicata dalla SISMELE-Edizioni del Galluzzo di Firenze²⁸.

Per quanto attiene alla tradizione del testo, la commedia del de Mezzo ci è stata tramandata da un solo manoscritto, dall'*editio princeps* del 1483 e da tre stampe del secolo XVI, testimoni, tutti e cinque, variamente utili alla ricostruzione e allo stabilimento del testo critico²⁹. L'unico manoscritto che ci trasmette l'*Epirota* è il cod. Vari E 160 della Biblioteca Municipale "A. Panizzi" di Reggio Emilia (sigla R), cartaceo, forse degli inizi del sec. XVI, contenente soltanto l'*Epirota*; l'*editio princeps* fu stampata a Venezia nel 1483 (Thomae Medii Patricii Veneti *Fabella Epirota*, Venezia, Bernardino Celeri di Luere, 1483: sigla V); le tre cinquecentine apparvero, rispettivamente, a Oppenheim nel 1516 (Comedia Thomae Medii Veneti quae *Epirota* inscribitur. Festivitate verborum

¹⁹ I. SANESI, *La commedia (Storia dei Generi Letterari Vallardi)*, I, Milano 1911, pp. 118-122.

²⁰ M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, I, Firenze 1938, p. 274.

²¹ M. T. HERRICK, *Italian Comedy in the Renaissance*, Urbana (Illinois) 1960, p. 23.

²² A. PEROSA, *Teatro umanistico*, Milano 1965, pp. 36-37.

²³ STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., pp. 106-110 e *passim*.

²⁴ G. PADOAN, *La commedia rinascimentale a Venezia*, in *Storia della Cultura Veneta*, diretta da V. Branca - M. Pastore Stocchi, III, t. 3, Vicenza 1981, pp. 387-388.

²⁵ THOMAE MEDII *Fabella Epirota*, hrsg. von L. Braun, München 1974, pp. 69-143.

²⁶ *Il teatro umanistico veneto. I. La commedia: TOMMASO MEZZO, Epirota* - GIOVANNI ARMONIO MARSO, *Stephanium* - BARTOLOMEO ZAMBERTI, *Dolotechne*, a cura di Gr. Gentilini, Ravenna 1983, pp. 7-69: alla stessa Gentilini si devono due importanti contributi storico-biografici e critici sull'autore e l'opera: *Appunti su Tommaso Mezzo e la sua commedia «Epirota»*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Lettere, Scienze ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere e Arti* 124 (1970-1971), pp. 231-248; e *La commedia umanistica a Venezia*, ivi, 139 (1980-1981), pp. 187-204 (in part., pp. 196-198).

²⁷ *Humanist Comedies*, cit., pp. 348-431 (il testo lat. qui esibito è quello stabilito dalla Gentilini nel 1983).

²⁸ TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit.; cfr. anche RUGGIO, *Repertorio bibliografico*, cit., pp. 56-58.

²⁹ Fatto, questo, che è già stato ampiamente dimostrato nelle edizioni di Braun (pp. 52-56) e della Gentilini (pp. 8-17). Ma cfr. ora RUGGIO, *Nota al testo*, in TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., pp. LIX-LXIX.

iocisque amoenioribus lepidissima, cum difficilium vocabulorum omnium quae in ea continetur interpretaciunculis a Joanne Kneller in calce libelli annexis, Jakob Köbel, Oppenheim 1516: sigla O)³⁰, a Lipsia nel 1517 (Comedia Thomae Medii Veneti quae *Epirota* inscribitur [...], Lipsia 1517, mera ristampa della precedente: sigla L) e a Magonza nel 1547 (Thomae Medii Patricii Veneti *Fabella Epirota* [...], Ivo Schoeffer, 1547: sigla M).

Lo studio della tradizione manoscritta e a stampa e dei rapporti fra i testimoni porta alla delineazione di uno *stemma codicum*³¹ secondo il quale dall'*editio princeps* del 1483 (V) sarebbero variamente derivati il ms. R, la stampa O e, più tardi, la stampa M, mentre L, come si è detto, è una sostanziale ristampa di O, e quindi risulta del tutto ininfluenza alla delineazione stemmatica. In ciò, lo *stemma* delineato dal più recente editore differisce da quello a suo tempo ipotizzato dalla Gentilini, secondo la quale, invece, sia il ms. R (che la Gentilini chiamava Re) sia l'*editio princeps* V sarebbero derivati, indipendentemente l'uno dall'altra, da un perduto archetipo x (mentre le tre stampe cinquecentesche deriverebbero tutte e tre, ovviamente, da V, e L, in particolare, si configurerebbe appunto come ristampa di O), laddove l'*editio princeps* V rappresenterebbe «la veste ufficiale assunta dalla commedia, mentre Re potrebbe essere una delle copie che il Mezzo faceva circolare fra amici e studiosi»³². In una situazione di questo genere, bisogna invece giustamente seguire, per la ricostruzione e lo stabilimento del testo della commedia, l'*editio princeps* V, «che [...] rappresenta il modello più vicino alla volontà dell'autore»³³.

1.3. La trama dell'*Epirota* rivela, al pari di altre commedie latine composte durante la seconda metà del secolo XV, l'influsso della tradizione comica classica. La vecchia Panfila ama il giovane Clitifone, che, però, non la ricambia ed è, a sua volta, innamorato (e, in tal caso, ben corrisposto) di Antifile (che non compare mai in scena), una fanciulla originaria dell'Epiro giunta per caso a

³⁰ Su questa cinquecentina, cfr. STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., p. 110; e RUGGIO, *L'edizione di Oppenheim del 1516*, in appendice a TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., pp. 79-93, ove vengono ristampati i paratesti che vi figurano: curata da Peter Gunther, professore di diritto canonico ad Heidelberg, tale ediz. presenta, infatti, un commento nel quale vengono proposte numerose delucidazioni al testo della commedia, che costituiscono importanti progressi sia rispetto all'*editio princeps* V sia rispetto al ms. R, nonché una *indicatio ad lectorem*, uno scambio epistolare fra lo stesso Gunther e Johann Kneller, alcuni versi greci di Johann Prent, un prologo in distici elegiaci sul modello della *palliata*, un *argumentum* (in prosa) più ampio e dettagliato rispetto a quello composto dallo stesso autore, la divisione del testo in cinque atti (nell'originale del de Mezzo tale suddivisione non esiste, la commedia essendo composta, alla stregua della maggior parte delle commedie umanistiche, da scene – 16 in questo caso – senza alcuna indicazione di atti), una tabella degli errori contenuti nella stampa e un glossario, opera del Kneller, nel quale vengono spiegati, attraverso il rinvio a fonti classiche, alcuni nomi propri e taluni vocaboli contenuti nel testo.

³¹ TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., p. LXVIII.

³² Cfr. *Il teatro umanistico veneto*, cit., p. 17; e GENTILINI, *Appunti su Tommaso Mezzo*, cit., pp. 233-235.

³³ TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., p. LXIX.

Siracusa – città nella quale ha luogo l'azione – dopo la morte del padre e qui accolta da uno zio di Clitifone. Il matrimonio, però (come nella migliore tradizione plautina), rischia di non poter essere celebrato perché la giovane è senza famiglia ed è sprovvista di una dote adeguata. Ma l'arrivo dello zio Epirota (originario dell'Epiro e, quindi, albanese), risolverà la situazione, conducendola verso il suo felice scioglimento. Egli, infatti, riconoscerà la fanciulla quale sua nipote e la doterà riccamente, permettendole, in tal modo, di convolare a nozze con l'amato Clitifone. Scornata e delusa, la vecchia Panfila rimedierà alla propria sconfitta accontentandosi di prendere in sposo il maturo Epirota, per poter così avere la possibilità di vivere nella stessa casa nella quale risiede l'amato giovane³⁴.

Entro questa trama principale si innestano frequentemente episodi non del tutto necessari allo svolgimento dell'azione, quantunque, come è stato giustamente rilevato, sembri che proprio questi suscitino il maggior interesse dell'autore³⁵. Fra tali episodi, si possono ricordare le scene iniziali in cui la vecchia Panfila si truca per nascondere i segni dell'età e i commenti della serva Lesbia e dell'*obstetrix* Andria (sc. I-II); il colloquio tra Panfila ed Egione che, sotto dettatura, scrive una lettera d'amore indirizzata a Clitifone (sc. IV); oppure ancora la lunga lite tra la mezzana Arpage e la meretrice Erozio (sc. VI); le fandonie snocciolate da uno scaltro ciarlatano (un *pharmacopola*, una sorta di antenato del donizettiano Dulcamara) che cerca di gabbellare gli sciocchi creduloni proponendo loro l'acquisto di erbe decantate come magiche e portentose (sc. VIII); l'accordo tra il citaredo e l'oste che alla fine sarà bellamente gabbato (sc. IX-XI)³⁶, e così via. Scene, queste, che – come affermava già un secolo fa il Sanesi – «intralciano [...] l'azione e, prolungandola inutilmente, recan danno all'organismo dell'opera; ma, considerate in se stesse, appaiono come tanti quadretti vivaci e graziosi che l'autore ha saputo colorire con molto garbo»³⁷; ed episodi – come di recente ha ribadito la Gentilini – che «non scavano nella psicologia dei personaggi, ma definiscono un ambiente e piacciono per la vivacità, per il gusto dell'osservazione, per la sottile e bonaria ambiguità di talune situazioni»³⁸.

Un'analisi completa e approfondita dell'*Epirota*, del suo contenuto, dei personaggi, delle fonti, lo stile, la lingua, travalica, ovviamente, i limiti di questo intervento e, fra l'altro, non rientra certo nelle mie intenzioni. Essa, inoltre, è stata svolta in maniera ampia e convincente dall'ultimo editore della commedia il quale, al termine della propria disamina, ha proposto un giudizio complessivo sul testo, sulle sue caratteristiche, sui suoi pregi e i suoi difetti, giudizio con il quale concordo pienamente e che ritengo opportuno, in questa sede, trascrivere qui di seguito nella sua interezza:

³⁴ Cfr. GENTILINI, *Mezzo*, cit., p. 97; ampia analisi della trama, dei motivi, dei personaggi della commedia in TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., pp. XV-XL.

³⁵ GENTILINI, *Mezzo*, cit., p. 97.

³⁶ Quest'episodio verrà analizzato nel prossimo paragrafo.

³⁷ SANESI, *La commedia*, cit., p. 121.

³⁸ GENTILINI, *Mezzo*, cit., p. 97.

«Il de Mezzo, grazie al sostanziale apporto dei comici arcaici ma anche inserendo motivi di vita contemporanea e fonti medievali, è andato costruendo una sorta di operetta buffa, costituita da vari quadretti quasi autonomi, inframmezzata da battute e da dialoghi di vivace comicità. Si coglie così anche il suo comportamento di fronte agli originali antichi: egli non si fa scrupolo di abolire personaggi di minore rilievo scenico, di sopprimere scene in cui l'umorismo sembra ristagnare, di introdurre – secondo la *contaminatio* – nel canovaccio del modello principale (che direi possano essere considerati in qualche modo i *Menaechmi* di Plauto) scene estrapolate da altre commedie classiche, in maniera tale da poter disporre un materiale sufficientemente ampio per la stilizzazione e la concentrazione comica. Da qui la scomparsa di personaggi che certamente avrebbero potuto essere sfruttati in modo migliore [...], le numerose incongruenze e le mal riuscite suture dell'intreccio. Da questa esigenza di concentrazione comica deriva la sensazione che la commedia del de Mezzo si affretti e quasi precipiti verso lo scioglimento, mancando di misurati trapassi psicologici e soprattutto di un saldo concatenamento drammatico»³⁹.

Una commedia umanistica latina, l'*Epirota*, forse non in assoluto fra le migliori – certamente assai meglio riuscite risultano, fra le altre, il *Paulus* del Vergerio, la *Philodoxeos fabula* di Leon Battista Alberti⁴⁰, la *Cauteriararia* del Barzizza, alcune delle sette commedie del Frulovisi, certamente la *Chrysis* del Piccolomini e, soprattutto, la *Philogenia* di Ugolino Pisani, probabilmente la migliore fra tutte le sessanta commedie umanistiche giunte fino a noi⁴¹ – ma di sicuro non disprezzabile e meritevole di studio e di approfondimento.

2. Una facezia di Poggio nell'Epirota

2.1. Si è detto, nel paragrafo precedente, come la commedia del de Mezzo, alla stregua della maggior parte dei testi comici composti nella seconda metà del Quattrocento, riveli un ampio e cosciente utilizzo dei modelli plautini (alla luce della conoscenza, ormai, di “tutte” le commedie del Sarsinate,

³⁹ TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., p. XL. Per i riferimenti a Plauto e Terenzio, cfr. ivi, pp. XXIX-XXXIX e *passim*.

⁴⁰ Edizione di riferimento: LEON BATTISTA ALBERTI, *Philodoxeos fabula*, a cura di L. Cesarini Martinelli, in *Rinascimento*, ser. II, 17 (1977), pp. 111-234 (testo delle due diverse redazioni della *fabula* alle pp. 144-225).

⁴¹ Dell'opera non esiste, a tutt'oggi, alcuna ediz. critica (a essa, per quanto ne so, stanno attualmente lavorando Sondra Dall'Oco e Paolo Viti, del quale ultimo vd. *Struttura e fonti della «Philogenia» di Ugolino Pisani*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Lecce, 15-17 maggio 1997*, a cura di P. Andrioli [et alii], Lecce 2000, pp. 57-65, poi in ID., *Immagini e immaginazioni*, cit., pp. 77-88). In mancanza di meglio, si può ricorrere a *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, a cura di V. Pandolfi - E. Artese, Milano 1965, pp. 171-285 (ediz. provvisoria a cura di F. Roselli, abbastanza deludente e poi riprodotta da G.G. Grund, con trad. ingl. a fronte, in *Humanist Comedies*, cit., pp. 170-283).

dall'*Amphitruo* al *Truculentus*) e terenziani; e mostri inoltre – appunto in conseguenza del più largo ricorso alle fonti classiche – un (almeno apparente) allontanamento dai temi, dagli schemi, dai moduli di stampo “medievale” (soprattutto in direzione spiccatamente novellistica) che era, invece, possibile individuare, con discreta frequenza ed endemica rilevanza, nelle commedie latine del primo Quattrocento. Allontanamento, questo, che però, a ben vedere, risulta più apparente che reale, laddove, anche a una semplice lettura dell'*Epirota*, ci si rende ben conto di come e di quanto, pur entro una trama, una struttura, un linguaggio essenzialmente classicheggianti, emergano non irrilevanti spunti che rimandano senza dubbio alla tradizione novellistica, nonché alla produzione letteraria contemporanea (o, comunque, di poco precedente)⁴², e che palesano, nell'autore, un'attenzione non esclusivamente limitata alle suggestioni plautine e terenziane (che, d'altronde, rimangono pur sempre prevalenti), ma aperta altresì ad apporti di vario genere e di diversa provenienza.

Che poi lo scrittore veneto abbia saputo fondere armonicamente tali differenti suggestioni, è tutta un'altra questione, poiché vistose eterogeneità e innegabili incongruenze balzano vive anche alla semplice lettura della commedia. Commedia che, forse proprio per questo, si presta a un tipo di approccio parcellizzato e, per così dire, frammentato (così come frammentario è l'*Epirota* nel suo complesso), che certo ne penalizza la configurazione compositiva globale, laddove invece la disamina di ogni singola scena o di ogni singolo episodio può forse valorizzare maggiormente le qualità distintive di tale scena o di tale episodio, mostrando come il de Mezzo, quando vuole, può e sa presentarci spunti, scorci, passaggi ben risolti e anche vivaci nella delineazione dei personaggi, nella conduzione del dialogo e nella scelta del linguaggio.

2.2. Fra queste scene episodiche – alcune delle quali già ricordate poco più sopra – un particolare risalto, anche per l'ampiezza e lo sviluppo che le caratterizza, assumono quelle che si svolgono presso una taverna siracusana e che vedono come interlocutori, oltre al protagonista Epirota (ma la commedia non ha, a ben vedere, un vero e proprio, incontrastato protagonista)⁴³, un oste furbastro o che, almeno, tal si ritiene (*caupo*), un citaredo (*citbaroedus*) e, figura quest'ultima assai defilata, un tesoriere (*dispensator*). Si tratta delle scene IX-XI della commedia⁴⁴, che si inquadrano, strutturalmente, appena dopo la prima metà di essa (l'*Epirota* consta di sedici scene non numerate⁴⁵ e il suo centro è costituito dall'episodio del ciarlatano, alla sc. VIII), le quali, a ben guardare, costituiscono un vero e proprio *divertissement*, anzi un'autentica digressione dalla trama principale della *pièce* e dal progresso di essa, tanto che, se volessimo eliminarle, non ne verrebbero per nulla compromessi né lo svolgimento del

⁴² Cfr. quanto osserva Ruggio, in TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., pp. XL-LII.

⁴³ Ivi, p. XXXVIII.

⁴⁴ Per il testo e la trad. ital. di queste scene, cfr. *Il teatro umanistico veneto*, cit., pp. 35-39 e 60-64; e TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., pp. 42-51 (avverto che le citazioni che qui ricorrono sono tratte tutte da quest'ultima ediz.); per la trad. ingl., cfr. *Humanist Comedies*, cit., pp. 398-411.

⁴⁵ Cfr. *supra*, n. 30.

plot, né la sua consequenzialità, né, tanto meno, la comprensione di esso da parte del lettore (o dell'ipotetico spettatore).

In primo luogo, giova osservare come, dei quattro personaggi che agiscono in questa sezione del testo, ben tre (l'oste, il citaredo, il tesoriere) siano privi di nome proprio, configurandosi, quindi, alla stregua di figure tipiche e canoniche, quasi delle "maschere" fisse e tipologicamente rilevate e ben riconoscibili, mentre solo uno – e cioè l'Epirota vero o presunto protagonista, almeno nominalmente – sia invece provvisto di tale nome (ammesso e non concesso, comunque, che Epirota possa essere considerato un nome proprio e non, come io ritengo assai più probabile, un semplice *nomen ab origine*, come quello dello schiavo che agisce nella stessa commedia e che, in ossequio a una lunga e autorevole tradizione, si chiama Siro)⁴⁶. Questo fatto, apparentemente marginale, imprime a tutto l'episodio una più rilevata caratteristica comica e farsesca⁴⁷, accentuando, da un lato, la sua "marginalità" ma, dall'altro, sottolineando viepiù l'elemento ridanciano di stampo nettamente novellistico e "faceto" che rappresenta una delle più specifiche peculiarità della scena in questione.

"Faceto", sì, ché appunto di facezie si tratta, anzi, in un singolo tratto della scena XI, proprio della rielaborazione scenica e dialogica di una facezia (la n. 259) della più celebre e importante raccolta di motti, novelline, barzellette, aneddoti arguti e piccanti quattrocenteschi, ovvero il *Liber facetiarum* (come è invalso l'uso di denominarlo, sebbene il titolo corretto sia *Confabulationes*) di Poggio Bracciolini, la cui fortuna italiana ed europea, durante la seconda metà del Quattrocento e per tutto il Cinquecento (e oltre) è notoriamente così vasta e molteplice che è del tutto superfluo, in questa sede, indugiare su tale aspetto⁴⁸.

Prima di procedere all'analisi e al confronto fra i due testi, quello del de Mezzo e quello del Bracciolini⁴⁹, cerchiamo di presentare, con la necessaria ampiezza, il contenuto delle scene IX-XI della commedia.

⁴⁶ Sui nomi dei personaggi della commedia, cfr. quanto osserva Ruggio, in TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., pp. XXXII-XXXIX, *passim*.

⁴⁷ Sui vari aspetti della comicità nel teatro umanistico, cfr. STÄUBLE, "Dicacitas", "cavillatio", "mimorum obscoenitas": *osservazioni sul comico in alcune commedie umanistiche*, in *Teatro comico fra Medioevo e Rinascimento: la farsa. Atti del Convegno internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma 1986)*, a cura di M. Chiabò - F. Doglio, Roma 1987, pp. 47-70 (poi in ID., «Parlar per lettera», cit., pp. 161-181).

⁴⁸ Per le *Facezie*, cfr. almeno le seguenti edizioni: POGGIO BRACCIOLINI, *Facezie*, con un saggio di E. Garin, introd., trad. ital. e note di M. Ciccuto, Milano 1983; ID., *Facezie*, introd., trad. ital. e note di S. Pittaluga, Milano 1995; LE POGGE, *Facéties / Confabulationes*, éd. bilingue, texte latin, note philologique et notes de S. Pittaluga, trad. fr. et introd. de E. Wolff, Paris 2005. La bibliografia sull'opera è amplissima. Mi permetto, in questa sede, di rinviare al mio recente vol. complessivo *Tradizioni retoriche e letterarie nelle «Facezie» di Poggio Bracciolini*, Cosenza 2011 (dal quale si può risalire alla principale bibliografia precedente: per la fortuna italiana ed europea delle *Facezie*, vd. ivi, pp. 259-294 e *passim*).

⁴⁹ Tale confronto è stato operato anche da Ruggio, in TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., pp. XLII-XLIV; mi corre però l'obbligo di segnalare che, quando l'ediz. della commedia curata dal giovane studioso è stata pubblicata (e cioè agli inizi del 2012), questo mio intervento era già stato ideato e, in gran parte, già scritto (almeno per quanto riguarda la sezione relativa al confron-

La scena IX, che si svolge sulla soglia dell'osteria (in quanto l'oste, a un certo punto, esclama «*quantam ad me turbam venire video!*»)⁵⁰, è interamente occupata dal monologo del proprietario della taverna, l'oste che, dopo aver snocciolato, all'inizio del proprio sproloquio, tutta una serie di massime più o meno corrive e scontate (che, cioè, quando il corpo e la mente sono impegnati entrambi si soffre maggiormente per la fatica, e altre viete considerazioni di tal genere), a un certo punto chiarisce in maniera indiscutibile, a se stesso e ai lettori, la propria "filosofia" di vita, fondata (c'è bisogno di dirlo?) sul proposito costante di adescare coloro che hanno intenzione di recarsi alla sua osteria (soprattutto per convincerli a entrare) e ancora, una volta entrati, tentare di circuirli in ogni modo e, se si rendono conto di essere stati gabbati, cercare, con parole adeguate, di riportarli alla calma («*Hic nempe mos est nobis ut eos, qui diversuri sunt in cauponam, antequam veniant alliciamus; postquam venerint circumveniamus; si circumventi querantur, rursus et placemus*»), con tecniche, aggiunge il taverniere, che nemmeno le scuole di retorica saprebbero elaborare con maggior precisione e abilità («*Itaque non plures colores excogitati sunt in scholis rhetorum, quam sunt a nobis ad hanc rem inventi ut docte animos eorum tractare possimus*»)⁵¹. Mentre si sta sollazzando con considerazioni di tal fatta, l'oste vede giungere un gruppo di tre persone, fra le quali spicca un citaredo. Convinto, già al solo scorgerli, che si tratti di gente priva di denaro (o, comunque, con scarsi mezzi finanziari), egli progetta di prendersi la propria rivalsa sul citaredo, cercando di portargli via la cetra. Un'altra vittima designata (almeno nei progetti del furbastro taverniere, che però saranno destinati a fallire miseramente) è colui che subito viene individuato come straniero (cioè l'Epirota), cinto di una larga fascia e rivestito di una tunica cerulea («*lata zona cintus et caerulea tunica*»)⁵². Mentre i tre si apprestano, l'oste spiega che metterà da parte, per un certo periodo, la propria durezza e preparerà per loro una cena abbondante, in modo da pelarli a dovere («*Ego aliquantisper omittam hunc animi rigorem ut hospitalior advenientibus videar. Sed cesso illis quam lautissimam cenam parare ut eos emungam argento*»): e, pronunciate queste parole, si ritira nel suo locale.

La scena successiva (la X) si svolge anch'essa davanti alla taverna. Il citaredo, giunto coi suoi due compagni (il tesoriere e l'Epirota), li informa che l'oste che vi lavora è il più duro e intrattabile che si conosca e, quindi, è necessario tollerare con pazienza i suoi capricci. Proprio per questo motivo – conti-

to fra i due testi). Rispetto alla prima redazione ho, evidentemente, qua e là "aggiustato il tiro", anche in conseguenza delle argomentazioni e dei rilievi di Ruggio (che mi trovano comunque, in tutti i casi, perfettamente d'accordo).

⁵⁰ Cfr. TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., p. XXV.

⁵¹ Non so fino a che punto questa battuta dell'oste possa essere interpretata come una frecciata, da parte dello scrittore, verso le scuole di retorica dell'epoca.

⁵² Si noti che questa è una sorta di "didascalia interna", in quanto fornisce un suggerimento di regia per una eventuale messa in scena dell'opera, nella quale l'attore che dovesse impersonare l'Epirota dovrebbe essere cinto, appunto, di una larga fascia e rivestito di una tunica azzurra. Sulle "didascalie" nella commedia umanistica cfr. PITTALUGA, *Prologhi e didascalie nel teatro latino del Quattrocento*, in *Teatro, scena, rappresentazione*, cit., pp. 9-20 (poi in *Id.*, *La scena interdetta*, cit., pp. 201-214).

nua il musicante – nulla vi sarebbe di meglio che riuscire a turlupinarlo per punirlo come si deve della sua insolenza (addirittura egli viene definito un nemico pubblico: «*Nihil tamen malim quam ut aliqua insigni fallacia insidari possem isti publico insidiatori ut par meritis eius gratia referri posset*»). Lo chiama, ed egli si presenta nuovamente davanti alla soglia dell'esercizio. Il citaredo gli chiede se egli potrà essere più generoso con lui e coi suoi amici qualora lo deliziasse col suono della cetra. Segue un breve e vivace battibecco fra i due (gli altri personaggi tacciono durante tutto il corso della scena), nel quale, da una parte, l'oste cerca di tirare acqua al suo mulino, promettendo ai clienti che saprà addolcire le loro narici col profumo della sua cucina («*si suavissimo aliquo pulmenti odore nares vestras demulcebo*») ma, per converso, vorrà essere adeguatamente pagato e, ancora, che servirà loro un pasto abbondante ma non dirà in anticipo il costo di esso («*Ego dapsilem vobis cenam dabo sed admonendi non estis quanti vobis ea constabit*»); dall'altra, il citaredo insiste (quasi anticipando e preparando la propria beffa) sul fatto che saprà pagare l'oste mediante ... il suono della cetra (egli, infatti, mostrando lo strumento, esclama: «*Est unde solvatur tibi*»). L'oste, quindi, a questo punto si ritira per preparare il cibo all'interno dell'osteria, dove ha luogo, assai probabilmente, la scena successiva.

In effetti, i movimenti dei personaggi entro questa scena (la XI) spingono a credere che qui il de Mezzo abbia pensato a un "interno"⁵³. L'oste, infatti, in due diversi punti del dialogo, si rivolge all'Epirota, invitandolo a seguirlo dal citaredo per fargli da testimone nel caso in cui quegli voglia estorcergli la cena senza pagarla («*I mecum, hospes*» [...]. *Sed aggrediamur hos*»), elemento, questo, da cui si potrebbe inferire che il terzetto di compagni si trovi ancora seduto al tavolo; più avanti, quando il citaredo se ne va senza pagare, l'oste, ormai scornato e beffato, chiede agli avventori: «*Heu miserum, quo abitis?*»; e infine, dolendosi fra sé e sé per essere stato bellamente turlupinato e per averci rimesso il prezzo della cena, esclama: «*Illi abierunt*», marcando, con questa affermazione (peraltro canonica e topica nella commedia latina classica e umanistica), l'uscita di scena degli altri personaggi.

La scena è molto ampia e presenta varietà di dialogo e di battute (queste ultime, in genere, brevi o brevissime) da parte di tutti e quattro i personaggi che vi agiscono (ma i protagonisti, ancora una volta, sono il citaredo e l'oste). All'inizio il citaredo si dichiara soddisfatto di quello che ha mangiato – e dobbiamo quindi immaginare un salto temporale tra la fine della scena precedente e l'attacco di questa, almeno quanto basti per consumare un lauto pasto – e spiega ai propri commensali che non intende affatto pagare l'oste ma far sì che la cena costi poco o nulla («*Ut vel parvi vel nihil nobis cena constet*»), rivelando che architetterà qualche stratagemma per prenderlo in giro. Il cantiniere si avvicina al tavolo in compagnia dell'Epirota (che, come abbiamo già detto, gli dovrebbe far da testimone) e comincia, a questo punto, il nucleo centrale dell'episodio, che darà luogo, alla fine di esso, alla burla ai danni del taverniere che si crede degli altri più furbo ma che, appunto alla fine di tutto, sarà lui a essere

⁵³ Cfr. TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., p. XXVI.

ingannato (è il classico tema dell'«ingannatore ingannato»)⁵⁴. I due si scambiano una fitta serie di battute, spesso offendendosi a vicenda (l'oste chiama «campione di ingordigia» – *voracitatis exemplum* – il citaredo, mentre quest'ultimo gli replica apostrofandolo come «simbolo d'avarizia» – *avaritiae specimen*», e così via) e tirando forse un po' troppo a lungo la discussione, fino a che il citaredo, con fare apparentemente candido e ingenuo, confessa di aver creduto che il taverniere gli avrebbe voluto offrire gratis la cena, se qualcuno dei tre avventori avesse addolcito il suo sguardo torvo con un piacevolissimo canto («*si quis nostrum tuam torvitatem lepidissimo cantu oblectaret*»). L'oste annusa la beffa e si mantiene diffidente e guardingo, ma il citaredo prosegue che egli non beccherà un soldo, se non ascolterà le sue canzoni. Si arriva, allora, a una sorta di accordo fra i due: il citaredo canterà delle canzoni con l'accompagnamento della cetra e, se l'oste ne troverà qualcuna di suo gradimento, i tre clienti non pagheranno alcunché. Il musico canta una prima canzone, che non piace all'oste, quindi una seconda, ma neppure questa lo attrae. Allora si cimenta con una terza. Il taverniere gli dice che è tutto uno sforzo inutile, ché, anche se gli venissero cantate cento canzoni, egli non ne troverebbe neppure una che fosse di suo gradimento. Ma il citaredo, più scaltro del bettoliere, ha in serbo lo stragemma di cui aveva parlato al tesoriere all'inizio della scena. Egli, infatti, quasi fingendo di rivolgersi a se stesso, canta testualmente: «Ma tu, o citaredo, smettiti di infastidire l'oste con le tue chiacchiere. È tempo, infatti, di sborsare i soldi che gli devi, ti dico!» («*At tu desine iam molestus esse cauponi, citharode, garriendo. Pactos iam, tibi dico, dolve nummos!*»), chiedendo all'oste, subito dopo e a bruciapelo, se questa canzone gli sia piaciuta o no. E quello sciocco, senza pensarci due volte e ridendo, afferma che, questa volta, essa gli è «strapiaciuta» («*Hababae, immo perplacuit*»). È fatta, il citaredo saluta il cantiniere e fa per andarsene e, quando questi gli chiede cosa abbia intenzione di fare, lasciando la taverna senza aver pagato il conto, ribatte che vi sono due testimoni che possono affermare che egli si sta comportando in maniera del tutto corretta, poiché aveva stipulato un patto con l'oste e ne ha rispettato i termini. Questi protesta, si lagna, minaccia di andare dal pretore per avere giustizia, ma senza alcun esito. Si rivolge quindi all'Epirota, accusandolo di aver violato i precedenti accordi (che, cioè, egli gli sarebbe servito da testimone qualora il citaredo non avesse voluto pagare) ma, per tutta risposta, lo straniero risponde con una frase in albanese («*Dramburi te clofto gogle*», cioè, probabilmente, «Ti si possa chiudere la bocca!»)⁵⁵, cosa che manda ancora più in bestia il proprietario della

⁵⁴ Su questo motivo, nell'ambito della commedia umanistica e della tradizione medievale e quattrocentesca, mi permetto di rinviare al mio *Note ed appunti di lettura sulla commedia latina medievale e umanistica*, in *Bollettino di Studi Latini* 23,2 (1993), pp. 365-400 (alle pp. 397-400); cfr. anche BISANTI, *Tradizioni retoriche e letterarie*, cit., pp. 48-49.

⁵⁵ Tale traduzione è accolta dalla Gentilini (ne *Il teatro umanistico veneto*, cit., p. 63), alla luce della resa tedesca («*Geschlossen sei dir der Mund*») proposta da Ludwig Braun (*THOMAE MEDII Fabella Epirota*, cit., pp. 27-28, 163). Gary G. Grund, in nota, propone a sua volta – sempre sulla scorta del Braun – «*Please, shut your mouth*» (*Humanist Comedies*, cit., p. 450 n. 21). Ruggio non traduce invece la frase, lasciandola nell'idioma originale anche nel testo in italiano (TOMMASO

taverna (e che, nelle intenzioni dell'autore, doveva costituire un ennesimo motivo di riso da parte del lettore e dello spettatore, come avviene in altre commedie umanistiche)⁵⁶. Non c'è niente da fare, i tre se ne vanno via senza scucire un soldo e, all'oste deluso e beffato altro non resta che lagnarsi ad alta voce della propria credulità e dabbenaggine.

2.3. Ritengo che la semplice esposizione del contenuto delle scene IX-XI dell'*Epirota*, che si è tentata nelle pagine precedenti, mostri chiaramente quanto ben poco di plautino e/o di terenziano, e comunque di "classico" (a parte alcuni calchi linguistici o di espressione) vi sia in esse. Siamo qui, infatti, di fronte a una situazione tipica, suggerita da episodi tratti dalla realtà quotidiana (che rappresenta, come è noto, uno dei principali modelli d'ispirazione della commedia umanistica)⁵⁷, con connotazioni (dei luoghi, dei personaggi, dello stesso *plot* narrativo) attinte, in prevalenza, alla tradizione novellistica medievale e umanistica (laddove le figure di osti e di imbrogliatori si riscontrano con notevole frequenza), ma anche fondate su motivi, temi e stilemi che non è difficile riscontrare in talune delle commedie latine del Quattrocento precedenti quella del de Mezzo.

Quanto alla figura dell'oste e al motivo culinario (o, tutt'al più, potato-rio), essi ricorrono, fra gli altri testi, già nel *Paulus* del Vergerio (la più antica commedia che ci sia giunta integralmente), nella quale viene descritta, a un certo punto della trama, la cena che il servo Erote ha preparato per il padrone Paolo⁵⁸; nella *Chrysis* del Piccolomini, nella quale non solo il motivo gastronomico ha grande importanza, ma viene anche introdotto, in una famosa scena, il cuoco Artrace che descrive uno stratagemma culinario da lui escogitato sulla falsariga della celebre novella boccacciana di Chichibò e la gru⁵⁹; ancora nella

DE MEZZO, *Epirota*, cit., p. 51). Si è giustamente ricondotto l'utilizzo di una lingua moderna e "straniera" all'interno del testo del de Mezzo alla celebre "tirata" (e ad altri più brevi interventi) in cartaginese di Annone (e anche della nutrice Giddenide e del giovane schiavo punico) nel *Poenulus* plautino (cfr. PLAUT. *Poen.* 930-948, 995, 1007-1023, 1041-1042). Su quest'argomento, cfr. L. BRAUN-M. CAMAJ, *Ein albanische Satz aus dem Jahre 1483*, in *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschungen* 86 (1972), pp. 1-6; e Ruggio, in TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., p. XXXIX.

⁵⁶ Cfr. *infra*, par. 2.3.

⁵⁷ Cfr. STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., *passim*; ID., *La commedia umanistica: situazione della ricerca* cit., pp. 149-150; ID., *La commedia umanistica: bilancio e prospettive*, in *Maia*, n.s., 28,2 (1976), pp. 255-265; VITI, *Immagini e immaginazioni*, cit., *passim*; e i molti studi sull'argomento di ARBEA (fra i quali, oltre a quelli menzionati *supra*, note 6 e 12, ricordo *La «Cauteriararia», de Antonio Barzizza, en el marco de la comedia humanística latina*, in *Pares cum paribus* 1 [1996], pp. 115-121; e *La comedia humanística «Dolos»*. *Introducción y traducción*, in *Onomázein* 9, 2 [2004], pp. 121-165).

⁵⁸ Cfr. PETRI PAULI VERGERII *Paulus*, sc. IX (in *Humanist Comedies*, cit., pp. 56-59). Sulla tematica culinaria nel teatro quattrocentesco cfr. soprattutto VITI, *Cibi e banchetti nella commedia umanistica*, in *L'Europa della carne. Storia e cultura di mercati e macellai*, a cura di F. Mineccia - A. Zagli, Firenze 2003, pp. 13-29 (poi in ID., *Identità e varianti dell'Umanesimo*, Lecce 2009, pp. 105-124).

⁵⁹ AENEAE SILVII PICCOLOMINI *Chrysis*, sc. VII (pp. 66-68 Charlet): cfr. ancora VITI, *La cena della «Chrysis» di Enea Silvio Piccolomini*, in ID., *Immagini e immaginazioni*, cit., pp. 145-154. La novella boccacciana cui si fa riferimento è *Decam.* VI 4.

Comedia Bile, anonima (del 1456-1460), e quindi nella *Philogenia* e nella *Repetitio magistri Zanini coqui* di Ugolino Pisani e, soprattutto, nella *Catinia* di Siccò Polenton (del 1419), commedia che risulta, anzi, forse la più contigua all'episodio narrato dal de Mezzo, tutta ambientata com'è all'interno di una taverna del borgo di Anguillara Veneta, con ampia ricchezza di battute da parte dell'oste e dei vari avventori che la popolano⁶⁰.

A tali testi, tutti giustamente invocati dal più recente editore della commedia del de Mezzo, occorre aggiungere – quantunque in tal caso la situazione e il fine perseguito dall'autore siano alquanto differenti – anche la *Fabula Penia* di Rinuccio Aretino, la cui breve azione (in gran parte esemplata su una sezione del *Pluto* aristofane) si svolge tutta all'interno di una taverna cretese, nella quale gli avventori bevono buon vino greco (forse la caratteristica *retsina*)⁶¹.

Nelle scene d'osteria da lui rappresentate, il de Mezzo, scostandosi però abbastanza sensibilmente da tali modelli comici, dedica poco spazio, invero, al tema culinario propriamente detto, concentrandosi, invece, sulla tipologia dei personaggi e sullo sviluppo vivace e ridanciano della vicenda. Intanto, per ciò che attiene ai personaggi, occorre dire che essi, pur in numero complessivo di quattro, in realtà si riducono, nel corso di tutto l'episodio, sostanzialmente a due soltanto, ovvero l'oste e il citaredo, secondo la consueta tipologia del "due scenico" (caratteristica anche di altri generi letterari), in virtù della quale vengono introdotti due soli personaggi, ciascuno dei quali mosso da interessi e scopi contrastanti con gli scopi e gli interessi dell'altro, che dibattono su un determinato argomento, o litigano, o cercano di sopraffarsi a vicenda (è appunto la nostra situazione), finché la furbizia di uno dei due avrà la meglio sulla dabbenaggine dell'altro. Il tesoriere, infatti, altro non è che poco più che una comparsa (egli si limita a pronunciare due sole battute, peraltro brevissime, all'inizio della scena XI), e poco rilevata (almeno in questa sezione del testo) risulta altresì la figura dell'Epirota, le cui battute, anche in tal caso, sono assai poche e brevi (ove si evinca, magari, dall'interesse che suscita la sua frase in albanese). Ciò che maggiormente, in queste scene da taverna, interessa al de Mezzo è quindi la puntuale caratterizzazione dei personaggi principali, l'oste e il citaredo, giocata e risolta soprattutto attraverso la vivacità del dialogo, il colore degli epiteti, l'icasticità del linguaggio, nonché lo scioglimento beffardo (proprio da "facezia") della situazione, mentre il tema "mangereccio" (come è stato definito)⁶², resta assai sullo sfondo.

⁶⁰ Cfr., in generale, le osservazioni di Ruggio, in TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., pp. XLVII-XLVIII. Per la *Comedia Bile*, cfr. l'ediz. (ormai ampiamente superata) di J. BOLTE, *Eine Humanistenkomödie*, in *Hermes* 21 (1886), pp. 313-318 (e RUGGIO, *Repertorio bibliografico*, cit., pp. 47-48); per la *Catinia*, cfr. SICCO POLENTON, *Catinia*, a cura di G. Padoan, Venezia 1969 (la sola introd., col titolo *La «Catinia» di Siccò Polenton*, è stata ripubblicata in G. PADOAN, *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova 1978, pp. 1-33); per più ampia bibliografia, cfr. ancora RUGGIO, *Repertorio bibliografico*, cit., pp. 9-11.

⁶¹ Sull'importanza di tale ambientazione cretese insiste, giustamente, la Radif, in RINUCCIO ARETINO, *Penia*, cit., pp. 15-39 e *passim* (e, della stessa studiosa e per la medesima tematica, cfr. anche *Cristoforo Buondelmonti e la «Penia» di Rinuccio Aretino*, in *Interpres* 29 [2009], pp. 222-236).

⁶² Da Luca Ruggio, in TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., p. XLVI.

Anche l'inserzione della battuta in albanese, pronunciata dall'Epirota con l'evidente proposito di vieppiù incrudelire sull'oste gabbato e sconfitto, non costituisce certo un *unicum* o una novità all'interno del ricco *corpus* comico umanistico. Nella *Repetitio magistri Zanini coqui* del Pisani, per esempio, a un certo punto della ridicola cerimonia su cui verte la commedia e all'interno di una "carnevalesca" elencazione di cibi esotici (e quindi, guarda caso, sempre di argomento culinario si tratta), vengono introdotte due espressioni, una in tedesco (*kessenpruhoc germanicum*) e l'altra, nientemeno, in ungherese (*mise-sbor hungaricum*), riguardanti, rispettivamente, una specie di focaccia di pere e mele secche e del vino mielato⁶³; mentre l'umanista olandese Giorgio Macropedio, in una sua commedia intitolata *Bassarus*, del 1540, metterà in bocca a uno dei personaggi una frase, appunto, in olandese⁶⁴.

2.4. L'ultima sezione della scena XI, quella contenente la vera e propria beffa ordita dal citaredo ai danni del taverniere e lo scioglimento dell'episodio "della taverna", è esemplata, come si è anticipato, su una delle *Facezie* di Poggio Bracciolini, la n. 259 (*De cantilena tabernariis placita*)⁶⁵.

L'umanista di Terranuova racconta che un viaggiatore, stanco per il cammino e notevolmente affamato, imbattutosi in un'osteria, vi si ferma per consumare il pasto e si ingozza a più non posso, riempiendosi la pancia di cibo e di vino (*ventrem cibo potuque farcivit*)⁶⁶. Quando il taverniere gli chiede, giustamente, di pagare il conto, egli, non avendo neppure uno spicciolo in saccoccia, gli propone che avrebbe saldato il proprio debito mediante delle canzoni (*cantilenis se satis esse facturum*). L'oste, sulle prime, non vuole saperne e gli dice di non aver alcun bisogno di canzoni, bensì di denaro, ma l'altro insiste che, se delle canzoni che egli canterà gliene dovesse piacere qualcuna, allora egli potrà considerarsi pagato («*Quid*» alter «*si eam cantionem dicam quae placeat tibi, num ea pro pecunia contentus eris?*»). Il cantiniere si lascia convincere e lo scaltro avventore canta la prima canzone, che ovviamente non piace al padrone dell'osteria, poi una seconda, quindi una terza, e così via, senza che, però, l'oste si dica soddisfatto (*Annuente caupone, coepit viator canere; et an ea placeret interrogavit. Cum abnuisset caupo, unam et deinde alteram cecinit. Nullius cantusibi satisfieri ille testatus est*). A questo punto, il viaggiatore dichiara che eseguirà una canzone che, stavolta, certamente piacerà al taverniere e, prendendo la borsa come se dovesse attingervi del denaro, intona quello che il Bracciolini definisce il canto tradizionale dei viandanti (*cantionem, qua viatores uti consueverunt*): «Metti

⁶³ Cfr. *Due commedie umanistiche pavesi*, cit., pp. 154, 173-174; e, in generale, VITI, *Note sulla lingua della «Repetitio magistri Zanini coqui» di Ugolino Pisani*, in *Parma e l'Umanesimo italiano. Atti del Convegno Internazionale di Studi Umanistici (Parma, 20 ottobre 1984)*, a cura di P. Medioli Masotti, Padova 1986, pp. 145-171 (poi in ID., *Immagini e immaginazioni*, cit., pp. 89-121).

⁶⁴ Cfr. RUGGIO, *Repertorio bibliografico*, cit., p. 110.

⁶⁵ Testo lat. e trad. fr. in LE POGGE, *Facéties*, cit., pp. 152-153 (da cui son tratte le citazioni che qui ricorrono).

⁶⁶ Si rilevi la forma di lat. volgare *farcivit*, in luogo del classico *farsit* (cfr. *ivi*, p. 202 n. 290).

mano alla borsa e paga l'oste!» (la frase, come altre volte nelle *Facezie* di Poggio è in italiano nel testo – fra l'altro si tratta di un perfetto endecasillabo – e, secondo il suo consueto procedimento, viene subito tradotta dall'umanista in latino: «*Mitte manum ad bursam et satisfac hospiti*»)». A bruciapelo, l'avventore chiede al taverniere se quest'ultima canzone gli sia piaciuta e quello sciocco, senza pensarci, cade nel tranello e risponde affermativamente. Il viaggiatore, allora, dichiara di aver accontentato l'oste e di averlo pagato, e se ne va senza scuire un soldo e lasciando quello squasimodeo con un palmo di naso.

Piuttosto che soffermarsi sul motivo della "beffa", tipico della tradizione narrativa (e poi anche teatrale) medievale e rinascimentale (basti pensare alle novelle delle giornate VII-IX del *Decameron*)⁶⁸, e caratteristico, fra l'altro, del libretto di Poggio⁶⁹, è necessario evidenziare i modi di utilizzazione esperiti dal de Mezzo nei riguardi della facezia poggiana⁷⁰. Egli, infatti, ha trasformato quello che, nel Bracciolini, era un semplice raccontino (fra l'altro, forse non dei più interessanti fra i ben 273 che si affollano nel libretto dell'umanista toscano) in una scenetta vivace, ampia e articolata, densa di battute e di botte e risposte. Occorre comunque dire, a onor del vero, che già la facezia poggiana, pur nella sua brevità e schematicità (come è tipico del genere)⁷¹, presentava al suo interno una certa articolazione dialogica, riportando le battute di dialogo dell'avventore e dell'oste, laddove i non molti passi narrativi in essa presenti si configuravano, tutt'al più, come una sorta di "didascalie" (per es., *respondit, inquit, ait, inquit hospes*, e via di questo passo), ove si evinca dalle prime e dalle ultime righe del racconto. Nella propria rielaborazione e riscrittura della facezia del Bracciolini, il de Mezzo, oltre a movimentare la scena, appunto, con una fitta dose di battute, spesso brevi e/o brevissime (nella sezione che ci riguarda, che occupa poco più di una pagina nelle moderne edizioni a stampa, se ne contano ben 25), inserisce alcuni riferimenti mitologici – peraltro vulgati e scontati – a Orfeo, Anfione e Arione (laddove l'oste

⁶⁷ Su questa frase in italiano e, in generale, sull'utilizzo del volgare nelle *Facezie* si tornerà fra breve, al termine di questo intervento.

⁶⁸ Cfr. A. FONTES-BARATTO, *Le thème de la "beffa" dans le «Decameron»*, in *Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance*, a cura di A. Rochon, Paris 1972, pp. 11-44.

⁶⁹ Il motivo è al centro di molti contributi sulle *Facezie*: mi limito qui a ricordare, in tal direzione, G. PULLINI, *Burle e facezie del '400*, Pisa 1958; e BISANTI, *Due nuove schede su Poggio*, in *Studi Umanistici Piceni* 31 (2011), pp. 315-352.

⁷⁰ Ruggio osserva che il più antico fra i volgarizzamenti quattrocenteschi delle *Facezie* di Poggio (anonimo) fu stampato a Venezia, presso Bernardino Celeri, nel 1483 (*Facetie de Poggio Florentino traducte de latino in vulgare ornatissimo*: cfr. O. CIRIELLI, *I primi volgarizzamenti italiani delle «Facezie» di Poggio*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari* 25-26 (1982-1983), pp. 201-290, a p. 207), e quindi proprio nell'anno di pubblicazione, nella stessa città e presso lo stesso stampatore, dell'*Epirota*: «Non sarebbe dunque azzardato – continua lo studioso – ritenere che il de Mezzo fosse giunto a utilizzare la facezia di Poggio anche per questa via, o addirittura ipotizzare, dato che il lavoro risulta anonimo, che egli stesso abbia messo mano al volgarizzamento delle *Facezie*» (TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., p. XLIII n. 79). Quest'ultima ipotesi è molto interessante e seducente, e l'argomento merita certo di essere approfondito in una sede adeguata.

⁷¹ Su questo tema, rinvio al mio *Tradizioni retoriche e letterarie*, cit., pp. 1-51 e *passim*.

ripete al citaredo che, senza quattrini, non gli piacerebbero nemmeno i canti di questi mitici cantori: «*nam, mihi nec Orpheus nec Amphion nec Arion canentes sine pecunia placerent*») e, nella parte finale della scena, lascia solo il taverniere a lamentarsi della propria disgrazia (mentre Poggio, coerentemente con i canoni della facezia, chiude bruscamente la narrazione con un semplice *ita absque solutione discessit*, riferito ovviamente al viaggiatore).

Sofferamoci un poco sul *questus* dell'oste che conclude questa scena, la cui presenza e consistenza possono condurci ad alcune considerazioni. Il taverniere riflette sul fatto che, se denuncerà la truffa da lui subita alle autorità, sarà preso in giro da tutti coloro che ascolteranno la beffa, i quali, a loro volta, invece, elogeranno l'ingegno di colui che l'ha architettata («*Si apud praetorem hanc fallaciam conquerar deludar ob omnibus qui audient; eius contra laudabunt ingenium qui eam commentus est*»). Insomma, ciò di cui maggiormente si duole il personaggio, non è tanto il fatto che il suo conto non sia stato pagato ed egli sia stato bellamente turlupinato, quanto il fatto di poter perdere la propria reputazione, poiché giustamente lo si potrebbe considerare meritevole del tiro cui è stato fatto segno («*me deridebunt dignumque deputabunt hac contumelia*»). Egli, cioè, che si è sempre creduto furbo e scaltro (come, in genere, è nella topica degli osti letterari, fino a quelli celebri del Manzoni), ora è stato gabbato da un qualsiasi citaredo (che egli stesso, non dimentichiamolo, aveva intenzione di ingannare per spillargli quanto più denaro fosse possibile o, in cambio, per sottrargli la cetra) e rischia, appunto, di perdere la faccia. Tale conclusione della scena XI (e della sezione nel suo complesso) si richiama, in maniera antitetica e speculare, all'inizio della scena IX, laddove – si ricorderà – l'oste, ancora solo sulla soglia della taverna, rifletteva sulla propria attività, palesando i propositi bellicosi che lo animano («*Sed pro dii immortales, quantam ad me turbam venire video! [...] Amoenitatis et Voluptatis sunt filii. Scio, crumena plena gravis solet esse iis. Amittam itaque illos inanes et sine ponderis labore domum [...]. Sed aliquantis per omittam hunc animi rigorem ut hospitalior advenientibus videar. Sed cesso illis quam lautissimam cenam parare ut eos emungam argento*») ed esaltando le caratteristiche di furbizia, di astuzia, di scaltrezza che lo caratterizzano e che, peraltro, sono specifiche del mestiere da lui esercitato («*Velut caupones faciunt qui et laboribus corporis impliciti sunt et dies noctesque animum sollicitum habent cogitantes sedulo, quo pacto caute insidiari possint hospitibus ita ut nec odium ex malefactis nec infamiam contrabant. Hic nempe mos est nobis ut eos, qui diversuri sunt in cauponam, antequam veniant alliciamus; postquam venerint circumveniamus; si circumventi querantur, rursus et placemus*»)⁷². Il de Mezzo, quindi, non si è contentato soltanto di rielaborare e ampliare la facezia di Poggio, ma ha saputo adeguatamente prepararla “da lontano”, prima col monologo del taverniere (scena IX), poi con la scena dell'arrivo dei tre avventori presso l'osteria (scena X), quindi con la beffa vera e propria, la quale, convenientemente predisposta dallo scrittore veneto, risulta certo di più incisivo effetto comico di quanto non fosse nel breve raccontino del Bracciolini.

⁷² Vd. quanto, giustamente, osserva Ruggio, in TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, cit., p. XLIV.

Ritornando alla facezia di Poggio, bisogna aggiungere – in conclusione di questo intervento – che l’inserzione, in essa, di una frase in volgare (elemento che si riscontra con discreta frequenza nel libretto) obbedisce al desiderio, da parte dell’umanista, di caratterizzare maggiormente il dettato linguistico mediante l’utilizzo di espressioni gergali, volgarismi (e spesso anche volgarità), diminutivi espressivizzati, esclamazioni, termini da cucina e “da caserma” e, appunto, frasi in italiano⁷³. Oltre che nella n. 259, tale caratteristica si riscontra, infatti, nelle facezie n. 35 (con il *calembour* giocato su Pietro Tomacelli, papa Bonifacio IX, il cui cognome, in volgare, significa sostanzialmente “fegatelli”), n. 145 («Bevete meno, che siate morti a ghiado», frase contro gli ungheresi ubriaconi), n. 174 («Domati, carne cativella», detto da un eremita non indifferente agli stimoli della carne), n. 203 («Prega Idio che te la mandi bona», detto da un medico che dava le ricette a casaccio), n. 233 (nella quale vengono riportati due versi di un canto popolare trascritti da un “breve” contro la peste da portare al collo, fra l’altro un po’ scurrile: «Donna, se fili, e càdeti lo fuso, / quando te fletti, tien lo culo chiuso») e n. 258 («Messer Perde el piato», soprannome affibbiato a un tal Pietro Monteleone, appunto un avvocato delle cause perse)⁷⁴.

Anche il de Mezzo, come si è visto, inserisce nella scena dell’osteria una battuta in lingua moderna, in questo caso in albanese, pronunciata dall’Epirota per meglio confondere e deridere il già deriso e confuso taverniere. Non voglio certo proporre che l’umanista veneto si sia ispirato, per questa inserzione, all’utilizzo di espressioni e frasi in volgare nelle *Facezie* di Poggio (e, in particolare, nell’aneddoto dal quale ha tratto spunto per la delineazione e la conduzione della beffa giocata dal citaredo all’oste). In ogni modo, identico è, nei due autori quattrocenteschi, lo scopo rivestito dall’introduzione di un’espressione in una lingua moderna, fortemente caratterizzata ma anche “straniante” in un contesto integralmente latino, e cioè l’accrescimento di una dimensione comica e burlesca nella quale – qui come altrove – gli elementi contenutistici e narrativi vengono ulteriormente rafforzati dal ricorso a un linguaggio vivo, pregnante e icastico.

ABSTRACT

Stampato nel 1483, l’*Epirota* di Tommaso de Mezzo appartiene alla seconda fase della commedia umanistica latina del Quattrocento, quella in cui l’*imitatio* plautina (e anche terenziana) ha un rilievo maggiore rispetto ai testi comici della prima metà del

⁷³ Anche a proposito di questo argomento la bibliografia è molto ampia. Cfr. almeno Fr. TATEO, *Il lessico dei “comici” nella facezia latina del Quattrocento*, ne *I classici nel Medioevo e nell’Umanesimo. Miscellanea filologica*, a cura di G. Puccioni, Genova 1975, pp. 93-109; ID., *La raccolta delle «Facezie» e lo stile comico di Poggio*, in *Poggio Bracciolini (1380-1980) nel VI centenario della nascita*, Firenze 1982, pp. 207-233 (sull’utilizzo del volgare, in partic. pp. 225-226); PITTALUGA, *La restaurazione umanistica*, ne *Lo spazio letterario del Medioevo. I, Il Medioevo latino*, diretto da G. Cavallo - Cl. Leonardi - E. Menestò, II, *La circolazione del testo*, Roma 1994, pp. 191-217; E. WOLFF, *Introduction*, in LE POGGE, *Facéties*, cit., pp. IX-XXXIX (in partic., pp. XXX-XXIII).

⁷⁴ Ivi, pp. 23-24, 88, 105, 120-121, 137 e 152. Occorre rilevare che, in tutti questi casi, il Bracciolini fornisce subito dopo la citazione in volgare la relativa versione in latino.

secolo. In questo lavoro viene ripercorsa, nella prima parte, la vita e l'opera del De Mezzo, e vengono brevemente presentati trama, personaggi e caratteristiche dell'*Epirota*. Nella seconda parte dell'articolo, viene quindi condotta l'analisi di alcune scene della commedia, che mostrano inconfondibilmente come, per comporle, l'autore si sia ispirato a una delle *Facezie* di Poggio Bracciolini.

Printed in 1483, Tommaso de Mezzo's *Epirota* belongs to the second time of the latin humanistic comedy of the Quattrocento, characterized by a strictly imitation of Plaute (and also of Terence), more strong than in the texts of the first half of the century. The first section of this paper presents Tommaso de Mezzo's life and works, and plot, types and subjects of *Epirota*. The second part of the article offers the analysis of some scenes of the comedy, in which the author clearly employs one of Bracciolini's *Facetiae*.

KEYWORDS: *Epirota* di Tommaso de Mezzo; *Facezie* di Poggio Bracciolini; teatro e narrativa latini umanistici.