

Tra modelli antichi ed istanze di modernità, l'innovazione dei personaggi femminili nella commedia del Cinquecento

Annamaria Suriani

La commedia del Cinquecento trae le sue origini dalla riscoperta e dalla riscrittura dei classici del teatro latino, tuttavia, inevitabilmente il modello plautino-terenziano non poteva essere “trapiantato” *in toto* nel diverso contesto storico sociale, senza subire adattamenti e modifiche adeguandosi alle istanze di modernità avanzate dal nuovo pubblico. In particolar modo le figure femminili subiscono una vera e propria metamorfosi. Nel teatro classico le giovani innamorate, le fanciulle in età da marito, non avevano spazio: esse erano relegate dietro le quinte mentre la ribalta era concessa alle sole anziane matrone, alle meretrici, alle loro serve. Rare le eccezioni: Adelphasium nel *Poenulus* e Planesium nel *Curculio* appaiono liberamente in scena in quanto ritenute schiave e destinate a divenire etere. Solo l’agnizione finale rivelerà la loro nascita libera permettendo le giuste nozze. I commediografi dei primi del Cinquecento non poterono non rinnovare un simile modello operando delle scelte in linea con la nuova condizione sociale e culturale delle aristocratiche corti e del raffinato pubblico femminile per il cui diletto componevano. L’eroina inizia così ad apparire in scena. Tuttavia, il suo spazio di azione rimane ancora limitato: perché essa possa arrivare a ricoprire un ruolo da protagonista sarà necessario rivestirla con abiti maschili, come accade a Santilla nella *Calandria* o a Lelia ne *Gl’Ingannati*¹. Più spesso, gli autori preferiscono ricorrere ad un altro espediente e, affinché gli intrighi amorosi possano giungere all’esito sperato, le affiancano sulla scena un personaggio che funga da mediatore tra la giovane donna ed il suo innamorato. L’evoluzione dei personaggi “alti” all’interno della commedia comporta consequenzialmente una evoluzione anche dei personaggi “bassi”. Su tale figura, che potremmo definire dell’ “intermediaria d’amore”, intende soffermarsi in maniera particolare il presente contributo. Il breve *iter* che delineeremo per tale personaggio è volto a dimostrare la capacità della letteratura italiana di rinnovarsi continuamente, attraverso il confronto costante con la realtà sociale del proprio tempo, lo scambio dialettico tra i generi e l’incessante dialogo con le maggiori letterature europee; il suo essere costantemente moderna anche in un secolo, il

¹ Ricchissima la bibliografia in proposito; in particolare, circa il successo del motivo del travestimento non solo nel teatro, ma anche nella novellistica del Cinquecento, cfr. G. Pagliano, *Il motivo del travestimento di genere nella novellistica e nel teatro italiano del Rinascimento*, in *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale* a cura di C. Giorcelli, vol. I, Roma, Edizioni Associate, 1995, pp. 23-94.

Cinquecento, ed in un genere, la Commedia, così intrinsecamente legati al modello dei classici. Il ruolo dell'intermediaria è spesso ricoperto da una serva, che favorendo i piani della propria padrona, declina al femminile il compito tradizionalmente svolto dal *servus currens* nel teatro classico. Tale personaggio fa la sua comparsa sulla scena, come evidenziato da Stäuble, già in due commedie umanistiche del Quattrocento: la *Cautelaria* e la *Fraudiphila*². Nel teatro del Cinquecento, accanto alla serva-pinzocchera, appare la vecchia ruffiana di mestiere. Un vero e proprio tipo comico, che si affaccia in scena sempre dotata delle stesse caratteristiche fisiche e morali: Pietro Aretino nel prologo del suo *Marescalco* (1533), sorta di catalogo dei tipi comici più rappresentativi della nuova Commedia, ce ne presenta un gustoso ritratto:

Se io fossi una roffiana, con riverenza parlando, io mi vestirei di bigio, e discinta e scalza con due candele in mano, masticando paternostri e infilzando avemaria, dopo l'avere fiutate tutte le chiese, spierei che il Messere non fosse in casa, e comparsa a la porta di madonna, la percoterei pian piano, e impetrato udienza, prima che io venissi al quia, le conterei i miei affanni, i miei digiuni e le mie orazioni.

L'associazione con la sfera del sacro pone immediatamente in luce uno dei tratti caratterizzanti del personaggio: l'ipocrisia³. Che si tratti di una vera e propria ruffiana di professione, oppure di una serva che svolga occasionalmente anche il ruolo di "pollastriera", il personaggio della mezzana compare in ben quindici delle commedie da me esaminate⁴: in sei di queste — *Il Parthenio* (IV, ottave 12-19), *La Pisana* (II, 5), *I tre tiranni* (I, 6), *Gl'Ingannati* (II, 3), *L'Aurelia* (III, 3), *L'Alessandro* (III, 4) — essa appare associata con un oggetto legato alla sfera del sacro, la corona del rosario, o "paternostri": simbolo di una vita che sebbene corrotta, vorrebbe apparire agli altri specchiata. Altre caratteristiche imprescindibili del personaggio sono la scaltrezza e la sua abilità suasoria da esperta affabulatrice:

e poi con mille novелlette rallegratola, le entrerei ne le sue bellezze, ché tutte gongolano ne lo udir lodare i loro begli occhi, le lor belle mani e la lor gentile aria [...] e tosto che io l'avessi vinta con le arme de le sue

² Cfr. A. Stäuble, *Personaggi femminili nelle commedie umanistiche*, in *Spettacoli studenteschi nell'Europa Umanistica*. Atti del convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Anagni 20-22 giugno 1997), Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1998, pp. 53-63.

³ Non a caso, questa strana commistione di sacro e profano ritorna a connotare proprio un personaggio che di tale vizio è l'incarnazione stessa: l'Ipocrito della commedia omonima, descritto «col brevial sotto al braccio» (I, 1) e con la veste «mezza da sacerdote e mezza da secolare» (V, 12) ovvero, come acutamente osserva il servo Troccio, si tratta della «divisa di quei tristi che vogliono parere buoni». Tra l'altro, all'interno della commedia, tra i ruoli affidati dall'Aretino a questo suo strano personaggio, ci sarà anche quello del "mezzano". Cfr. P. Aretino, *L'Ipocrita* in *Teatro*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1971, pp. 227 e 329.

⁴ Si tratta di un *corpus* di trentacinque commedie in lingua, tutte "regolarmente" divise nei canonici cinque atti, la cui composizione ricade tra il 1503, anno della messa in scena del *Formicone* di Publio Filippo Mantovano, ed il 1546, data in cui esce a Venezia la prima edizione del *Filosofo* di Pietro Aretino.

lodi, sospirando le direi: la vostra grazia ha mal concio il più leggiadro giovane, il più vago e il più ricco di questa città; e in un tempo le pianterei una letterina in mano⁵.

Ipcrisia, legame con il sacro, furbizia e arte dialettica: questi dunque i caratteri tipici della “pollastriera”. Giocando su tale combinazione di elementi, alcuni commediografi si sono divertiti ad utilizzare nel ruolo del mezzano confessori compiacenti, non senza una vena polemica nei confronti della corruzione ecclesiastica dilagante: ecco allora il Fra Timoteo della *Mandragola* (1514⁶) e il Paraclito dell'*Aurelia* (1532-33). Con un ulteriore scarto, il beffardo Aretino, nella seconda redazione della sua *Cortigiana* (1534), investe proprio la ruffiana Aluigia, personaggio non certo moralmente irreprensibile, del ruolo di censore dei costumi degli ecclesiastici romani, accusati di ipocrisia e di falsa devozione⁷. Con queste parole la ruffiana commenta il suo incontro con il Guardiano d'Araceli: «In fine questi frati tengono le mani in ogni pasta, e forse che non paiano santi nel collo torto? Ma chi non gli crederebbe ne li piedi logri da i zoccoli e ne la corda che tengono cinta e chi non daria fede a le loro paroline?» (III, 13)⁸. L'origine del personaggio è solo parzialmente riconducibile alla commedia classica. La *laena* latina era una madre pronta a far prostituire la figlia, oppure una vecchia schiava al servizio di un lenone. Pur avendo qualche tratto in comune con certe vecchie serve del teatro plautino — ad esempio, con la Scapha della *Mostellaria* — il personaggio della ruffiana può essere considerato decisamente innovativo rispetto al modello classico, traendo origine dalla novellistica del XIV e del XV secolo. Una delle prime commedie in cui il personaggio assume la sua tipica connotazione è la *Pisana* (1518), dove, nella quinta scena dell'atto II, Lorenzo di Filippo Strozzi fa annunciare dal servo Coletta l'entrata in scena della ruffiana Betta: «guarda com'ella va divotamente / ella par proprio santa Verdiana / co' paternostri in man, ch'han più reliquie / tocche e più santi che non forno mai; / non ci è feste o perdoni ove costei / non corra com'ogn'altra spigolista»⁹. Si tratta di parole che, non a caso richiamano da vicino la descrizione che, nella decima novella della quinta giornata, Boccaccio propone dell'anziana ruffiana a cui si rivolge l'insoddisfatta moglie di Pietro di Vinciolo: «una vecchia che pareva pur Santa Verdiana che dà beccare alle serpi, la quale sempre co' paternostri in mano andava ad ogni perdonanza, né mai d'altro che della vita de' Santi Padri ragionava e delle

⁵ P. Aretino, *Marescalco*, in *Teatro*, cit., p. 6.

⁶ Per il dibattito critico intorno alla data di composizione della commedia del Machiavelli si veda: P. Stoppelli, *La composizione del testo*, in *La Mandragola: storia e filologia*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 69-89.

⁷ Cfr. M. de Panizza Lorch, *Confessore e chiesa in tre commedia del Rinascimento*: Philogenia, Mandragola e Cortigiana, in *Il teatro del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 301-48.

⁸ P. Aretino, *La Cortigiana* (II redazione), in *Teatro*, cit., pp. 169-70.

⁹ L. Di Filippo Strozzi, *La Pisana*, in *Commedie* a cura di A. Gareffi, Ravenna, Longo, 1980, p. 168. Per la datazione della commedia, si veda la nota bibliografica (pp. 41-42) premessa al testo dal Gareffi.

piaghe di San Francesco»¹⁰. Prova della fortuna immediata di cui godette il modello decameroniano soprattutto in area toscana è l'influenza che esso esercitò non solo sulla novella, ma anche sulla tradizione canterina. Alla seconda metà del XIV secolo appartiene infatti la *Storia del Calonaco di Siena*, tra i cui protagonisti appare una vecchia mercera «di malizia pregna»¹¹ intenta a indurre al tradimento un'onesta giovane sposa. Nel Quattrocento, un altro testo novellistico contribuisce in maniera decisiva alla fortuna del personaggio: si tratta dell'*Historia de duobus amantibus*, di Enea Silvio Piccolomini, capostipite di una lunga serie di testi senesi, di genere novellistico e teatrale, che nel corso del Quattrocento e del Cinquecento vedranno ritornare, come una sorta di *leitmotiv* ricorrente, la nostra ruffiana¹². L'*Historia* consacra, al fianco della figura della scaltra venditrice di filo, quella della donna ipocrita, pronta a farsi corrompere, ma altera nel cedere. Il binomio ritornerà proprio nel già citato prologo del *Marescalco* dove al ritratto della ruffiana fa seguito quello di “Madonna-Schifa-il-Poco”, in cui ricorre, tratto dal testo del Piccolomini, l'episodio della lettera d'amore prima stracciata e poi ricomposta in segreto. Louise George Clubb ha individuato nella frequente presenza scenica del personaggio della mezzana e nel suo interagire con la giovane innamorata l'origine di alcuni dei più significativi *theatergrams* — ovvero strutture sceniche ricorrenti — della commedia del Cinquecento, indagandone i loro successivi sviluppi nel genere pastorale e nel teatro inglese¹³. Il successo del personaggio è tale che esso travalica i generi. Nei primi decenni del secolo appare perfino in alcune *pièces* di contenuto tragico, in quei «drammi mescolati», la definizione è di Ferdinando Neri¹⁴, che, alla nascita del genere, tendono a mescolare elementi provenienti dalla tragedia classica con altri di matrice popolare e soprattutto novellistica: ecco allora la nostra “mediatrice d'amore” far capolino tra i personaggi che popolano le opere di Jacopo del Legname¹⁵, del Notturmo Napolitano¹⁶ e del mantovano Marco Guazzo¹⁷. Oltre alla

¹⁰ G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1960, p. 682. Il personaggio della ruffiana appare in altre due novelle della raccolta: II, 5 e VIII, 10.

¹¹ *Storia del Calonaco di Siena*, in *Cantari del Trecento*, a cura di A. Balduino, Milano, Marzorati, 1970, p. 152.

¹² Circa l'importanza del testo del Piccolomini nella storia della novella nel Quattrocento e le sue riscritture in volgare cfr. Mariarosa Masoero, *Novella in versi e prosimetro: riscritture vologari dell'Historia de duobus amantibus del Piccolomini*, in *Favole Parabole Istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), Roma, Salerno, 2000, pp.317-35. Sulla presenza del motivo ricorrente della ruffiana nella novellistica senese del Quattrocento e del Cinquecento, cfr. A. Mauriello, *Dalla novella “Spicciolata” al “Romanzo”, i percorsi dalla novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 2-4; sulla fortuna del personaggio all'interno del teatro dell'Accademia degli Intronati e sul gioco delle riprese e delle citazioni in esso presente, si veda: D. Seragnoli, *Note sulla scrittura scenica della Fortuna*, in *Il teatro a Siena nel Cinquecento. Progetto e modello drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980 pp. 395-403.

¹³ L. G. Clubb, *Theatergrams*, in *Comparative Critical Approaches to Renaissance Comedy*, edited by D.Beecher and M. Ciavolella, Ottawa, Dovehouse Editions, 1986, pp. 16-33.

¹⁴ F. Neri, *La tragedia in Rima*, in *La Tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, tipografia Galletti e Cocci, 1904, pp. 5-26.

¹⁵ La tragedia di Jacopo del Legname, composta e recitata a Treviso nel 1517, è conservata da un unico testimone manoscritto: Venezia, Biblioteca Marciana, Mss. ital. Classe IX, LXXI, 104.

¹⁶ Notturmo Napolitano, *Tragedia*, in Milano, per Magistro Gotardo da Ponte, 1518; l'opera venne poi ristampata all'interno della raccolta *Le Opere Artificiose*, in Vinegia appresso Prospero Danza, al segno de l'Angelo Michele, 1544.

tradizione novellistica dei secoli precedenti, tuttavia, un altro testo risulta decisivo per il successo del personaggio nella Commedia nei primi decenni del Cinquecento: si tratta della *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, opera teatrale in ventuno atti di Fernando de Rojas, la cui traduzione in italiano, opera di Alfonso Ordoñez, venne edita a Roma già nel 1506¹⁸. La *Tragicomedia* è più nota come *Celestina*, dal nome della sua protagonista: «una vecchia barbata [...] fattucchiera, astuta, sagace in ogni sorta di malvagità» la quale, come spiega il servo Parmeno, «praticava sei mestieri, e cioè: cucitrice, profumiera, maestra nel preparare belletti e rifare verginità, ruffiana e un tantino fattucchiera. Il primo mestiere faceva da copertura agli altri»¹⁹. La *Celestina* ebbe discreto successo in Italia e fece scuola, se nel suo *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* il Giraldi sentiva la necessità di scoraggiare i commediografi nostrani dal continuare ad imitarla, bollandola come “sconveniente” sia per la tipologia della favola, sia per l’insolita conclusione tragica²⁰. Tra le commedie di inizio secolo su cui è manifesta l’influenza della *Tragicomedia* sia a livello contenutistico che strutturale, spicca la *Perugina*, di Augustino degli Pennacchi, edita a Venezia nel 1526²¹. La commedia, che come l’antecedente spagnolo non rispetta l’unità di luogo né quella di tempo, trae il plot dalla quarantacinquesima novella di Masuccio Salernitano. Per influenza dell’opera del Rojas, tuttavia, l’autore veneto dilata l’episodio della ruffiana, il cui ruolo nella novella era velocemente liquidato in poche righe, a due interi atti. Palesemente derivata dal personaggio di Celestina è anche Artemona, ruffiana presente ne *I tre tiranni*, commedia di Agostino Ricchi del 1530. Come la sua progenitrice spagnola essa è una maga e ci viene descritta immersa nei suoi strumenti negromantici: «lambricchi e campane da stillare, bocce di vetro le più contraffatte del mondo, fornaci, stufe, orci, fiaschi, araballi e trabeccoli; per le finestre fiori, erbe e sementi, radici, zucche, pignatte, laveggi, pignattini e spazierie e altre cose strane» (I, 6)²²; il tema negromantico è presente anche nella *Cortigiana* dell’Aretino, dove, in linea con il carattere dell’autore, esso è declinato ironicamente, come appare evidente nell’elenco degli strumenti che la ruffiana Aluigia eredita dalla sua maestra, prossima ad essere arsa sul rogo per stregoneria, e che

¹⁷ M. Guazzo, *Discordia d’amore*, in Vineggia, per Nicolò d’Aristotile detto Zoppino, 1528.

¹⁸ Circa le due differenti redazioni dell’opera e la sua traduzione in Italia, cfr. J. C. de Miguel y Canuto, *Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di La Celestina*, in «Studi e Problemi di Critica testuale», LXVII, 2003, 2, pp. 71-108. Circa l’influenza di tale testo su alcune commedie del primo Cinquecento, cfr. R. C. Melzi, *Celestina italian style*, in «Rivista italiana di drammaturgia», XVII, 2000, 2, pp. 32-43. Le citazioni del testo della *Celestina* sono tratte dalla traduzione italiana di A. Gasparetti, a cura di F. J. Lobera Serrano, Bergamo, Rizzoli, 2006.

¹⁹ Rojas, *La Celestina*, cit., p. 97 e 103.

²⁰ G. Giraldi Cinthio, *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall’autore nell’esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. Villari, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, p. 233. L’opera del Rojas è presente, in duplice copia, anche nella biblioteca teatrale del nobile veneziano Marin Sanudo; dei due esemplari segnalati uno è in lingua originale («tragicomedia di Calisto e Meliraeo»), l’altro è in traduzione italiana («tragicomedia di Calisto e Melibea traduta di spagnolo»), cfr. G. Padoan, *La raccolta di testi teatrali di Marin Sanudo*, in *Momenti del Rinascimento Veneto*, Padova, Antenore, 1978, pp. 86-90.

²¹ A. degli Pennacchi, *Perugina*, Venetia, ad instantia di Christoforo detto Stampone, 1526..

²² Ag. Ricchi, *I Tre Tiranni*, a cura di A. M. Gallo, Cremona, Il Polifilo, 1998, p. 397.

culmina nella trovata comica dello spirito costretto in un orinale (II, 7). Nell'*Amor Costante* è evocata, senza mai apparire in scena, monna Bionda, ruffiana, «erbolaia valentissima, stregona, maestra di malie»²³. Dalla *Celestina*, dunque, deriva l'ulteriore connotazione del personaggio come erbolaia e maga, elemento che tende ad innovare il modello proveniente da Boccaccio. Questa curiosa vecchia dai tratti stregoneschi trae origine dalle ruffiane delle commedie elegiache latine del XII secolo ed in particolare dal *Pamphilus*. Figure a loro volta esemplate sull'ovidiana Dipsas, l'*anus* sagace protagonista di *Amores* I, 8²⁴. Boccaccio stesso, tuttavia, conosceva il *Pamphilus*, da lui utilizzato per la sua *Fiammetta*²⁵, è pertanto possibile che, pur non cogliendone l'aspetto esoterico, il novelliere toscano abbia utilizzato la commedia elegiaca come fonte per creare le sue mezzane²⁶. Nella prima metà del Cinquecento, non ci sono commedie, in Italia, in cui alla ruffiana sia riservato il ruolo di protagonista assoluta della scena come avviene invece per la spagnola *Celestina*²⁷; unica eccezione, Lena, personaggio principale dell'omonima commedia dell'Ariosto. Essa, tuttavia, rifugge dalla schematizzazione e dalla tipizzazione fin qui esaminate: costretta a muoversi in un mondo crudo e cinico, Lena risulta una figura a tutto tondo e dalla complessa psicologia, «fatalisticamente obbediente a un modo di essere donna in cui vibra la consapevolezza di essere un oggetto goduto e sempre sul punto di essere messo da parte»²⁸. Nel corso degli anni trenta del secolo, tuttavia, il tipo della ruffiana, con i caratteri e le connotazioni acquisite nel teatro contemporaneo, assurge a protagonista in due opere dialogiche, satire di costume e parodie letterarie di un genere molto in voga in quegli anni: la trattatistica amorosa e comportamentale. Si tratta di due testi, non a caso scritti con spiccato senso drammaturgico, da due autori di commedie: la terza giornata del *Dialogo* (1536) di Pietro Aretino — dove «La Comare espone a la Balia presente la Nanna e la Pippa il modo del ruffianare» — e il *Dialogo de la bella creanza de le donne* del Piccolomini, edito nel 1539. Se nell'opera del Piccolomini assistiamo in presa diretta all'azione persuasiva esercitata dalla vecchia Raffaella, nel *Dialogo* dell'Aretino abbiamo un vero e proprio manuale teorico dell'arte del ruffianesimo. La sua Comare diviene il simbolo stesso dell'astuzia,

²³ A. Piccolomini, *L'Amor Costante*, in *Commedie del Cinquecento*, a cura di N. Borsellino, vol. I, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 316.

²⁴ Cfr. F. Bertini, *La commedia latina del XII secolo*. Atti del convegno annuale del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Viterbo 26-28 maggio 1978), Viterbo, Agnesotti, 1979, pp. 63-80.

²⁵ Cfr. P. Navone, *Fiammetta tra classici e medievali: appunti sulla fortuna della letteratura ovidiana e pseudo-ovidiana nell'Elegia*, in *Studi di filologia e letteratura dedicati a Vincenzo Pernicone*, vol. VI, Genova, Il melangolo, 1984, pp. 45-64.

²⁶ Branca segnala come fonti principali del Boccaccio la vecchia ruffiana del IX libro dell'*Asino d'oro* di Apuleio e il *Roman de la Rose*. Sul *Pamphilus* come fonte del *Roman de la Rose*, cfr. E. Langlais, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Paris, E. Thorin, 1891, pp. 26-8.

²⁷ Le prime in ordine cronologico sono infatti l'*Agnella*, di Carlo Turco, rappresentata nel 1550 ed edita nel 1585 (Venezia, per Aldo Manuzio il Giovane) e *La ruffiana*, di Ippolito Salviano, rappresentata nel 1552 e pubblicata nel 1554 (Roma, per Valerio et Luigi Dorici fratelli bressani).

²⁸ L. Scorrano, *Lettura della Lena*, in «Annali della facoltà di magistero dell'Università degli Studi di Lecce», II, 1972-73, p. 340.

dell'ipocrisia, della capacità di ingannare con circospezione. Caratteristiche che nella società contemporanea, percepita come ostile e dominata dalla stupidità e dalla malvagità, assurgono a tratti positivi. Doti che permettono alla ruffiana non solo di sopravvivere, ma di prosperare e muoversi nel mondo che la circonda da vera e propria dominatrice:

Dimandale come sta il cielo, lo sa così bene come il Garico strologo; e lo abisso è tutto suo: e sa quante legne vanno a far bollire le caldaie dove si lessano le anime dei monsignori, e quanti carboni si lograno ad arostire quelle dei signori, no per altro che per esser messer Satanasso suo compare. La luna non iscema e non cresce mai senza saputa de la ruffiana, e il sole non si leva e non colca senza licenzia che la ruffiana; e i battesimi, le cresime, le nozze, i parti, i mortori e le vedovanze sono al comando de la ruffiana: e non accade mai una di cotali cose, che la ruffiana non ci abbia un poco di attacco²⁹.

²⁹ P. Aretino, *Sei Giornate*, a cura di G. Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969, p. 291.