

Tradizione e innovazione nella commedia del Cinquecento.

Il fenomeno dell' «invenzione del teatro moderno» nel Cinquecento è stato al centro della riflessione di numerosi studiosi della letteratura italiana¹. Tutti sono d'accordo nel sottolineare la totalità e la completezza dell'evento teatrale. Nel Cinquecento, il teatro non è un fenomeno autonomo ed esclusivamente culturale. Al contrario, esso fa parte di una strategia politica ed espansionistica di affermazione del potere. Nel corso del Cinquecento, come sottolinea Siro Ferrone, la tradizione del teatro e dello spettacolo si afferma come «una disciplina complessa e raffinata, di primaria rilevanza nell'arte di governare e «sedurre» i popoli, come nell'arte della comunicazione da regno a regno². E' per questo che dall'inizio del secolo il teatro diventa un fenomeno sempre meno «pubblico» e sempre più «privato». Abbandona le strade

1. Cf. M.Baratto, *La commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Venezia, Neri Pozza, 1977; M.Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Milano, Bollati Boringhieri, 1989; G.Ferroni, «L'invenzione del teatro moderno», in *Storia della letteratura Italiana*, Torino, Einaudi Scuola, 1991, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, p.27-29; S.Ferrone, «Il Teatro», in *La Letteratura Italiana*, diretta da E.Malato, Salerno Ed., Roma, 1996, vol. IV, *Il Primo Cinquecento*, p.909-1009; *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R.Alonge e G.Davico Bonino, vol. I, *Il Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2000, (Introduzione di R.Alonge, p.5-118).

2. Cf. S.Ferrone, «Il Teatro»..., p.909.

in cui si era sviluppato nel secolo precedente e si avvicina progressivamente ai luoghi del potere e della corte: dapprima nel cortile del palazzo ducale e in seguito all'interno del palazzo stesso. Il «nuovo» teatro che nasce all'inizio del Cinquecento è, come sottolineava Mario Baratto, «un teatro d'élite che nasce, tra due secoli, dalla convergenza di due forze essenziali: un ambiente sociale egemonico (la corte dei duchi a Ferrara; l'aristocrazia oligarchica a Venezia; la Signoria a Firenze) e una casta di intellettuali, scrittori e artisti, legati a questo ambiente»³. La rappresentazione teatrale è quindi un momento di comunicazione e complicità intellettuale tra i fruitori dello spettacolo e gli artefici dello spettacolo stesso, entrambi membri della corte o comunque vicini ad essa. Come ricorda Giulio Ferroni, all'inizio del secolo il lavoro teatrale è qualcosa di aperto e aleatorio e non è ancora possibile parlare di professionismo teatrale⁴.

La frequenza di rappresentazioni teatrali fra Quattro e Cinquecento pone naturalmente un altro problema: quello della scena teatrale. Nasce l'idea di un luogo specifico, cioè destinato e preparato per la rappresentazione teatrale. All'inizio, questo luogo si trova all'interno del palazzo ducale: è una sala in cui vengono raccolti gli spettatori e sulla cui parete di fondo viene allestita la scena che rappresenta la città dove si svolge l'azione della commedia. La scena teatrale, nel Cinquecento, non è realistica: la sua funzione non è quella di rappresentare fedelmente un luogo geografico preciso ma piuttosto di evocare e di suggerire al pubblico, grazie ad alcuni elementi metaforici, questa o quella città; la stessa scena, del resto, poteva servire per la rappresentazione di più commedie. La scena teatrale ha anche la funzione di separare la rappresentazione dalla realtà circostante, di sottolineare e delimitare l'avvenimento teatrale collocandolo in una dimensione «separata» rispetto al pubblico della sala. La distanza ideale tra la scena e la sala è aumentata dal fatto che la classe sociale rappresentata è socialmente inferiore a quella del pubblico presente. I personaggi delle commedie appartengono alla borghesia e questa connotazione sociale lascia all'autore comico una certa libertà di azione e di linguaggio nella rappresentazione della natura umana⁵.

Quando si parla di teatro moderno, la nozione di invenzione non significa rottura con la tradizione precedente. Al contrario, le nuove esperienze

3. Cf. M.Baratto, *La Commedia del Cinquecento...*, p.35.

4. Cf. G.Ferroni, «L'invenzione del teatro moderno»..., p.28.

5. Secondo M.Baratto è qui che bisogna cercare una delle ragioni, forse la più importante, del successo della commedia rispetto alla tragedia: «Il principe italiano non ama la tragedia, perchè essa mette in ogni caso in questione il comportamento politico dei potenti, mentre la commedia non esce in generale dall'area dei sudditi, dei soggetti al potere». (*La Commedia del Cinquecento...*, pp.63-64.).

tetrali si inscrivono nella continuità della tradizione latina e i primi «grandi» autori della commedia italiana sono esperti conoscitori e, a volte, traduttori dei testi classici.

Dalla commedia latina deriva infatti lo schema della maggior parte delle commedie del Cinquecento: cinque atti più un prologo. Per quanto riguarda il contenuto, la struttura è altrettanto ripetitiva e si ispira anch'essa alla tradizione classica: al centro dell'intrigo c'è l'amore fra due giovani, contrastato dall'autorità paterna; grazie all'intervento dei servi, ed eventualmente della nutrice (nelle commedie del Cinquecento il personaggio della madre è quasi sempre assente) l'amore, alla fine, trionfa e tutti i personaggi, anche i più negativi, come il parassita, il pedante, ecc., sono riuniti nella festa di nozze che chiude la commedia. La funzione del meccanismo comico, riassumeva M. Baratto, «è dunque la dimostrazione di un impulso che tende a sovvertire l'ordine di un microcosmo sociale: lo sconvolge, al limite lo distrugge, come se improvvisamente un vento di irragionevolezza, talvolta potremmo dire di follia, irrompesse improvvisamente nel quadro abituale dei rapporti umani (e allora i padri si possono mettere contro i figli, le mogli contro i mariti, i servi contro i padroni, ecc.). Si produce dunque un turbamento del ritmo abituale di vita: in tale turbamento è il «gioco» della commedia, ed esso implica una traiettoria che sale, arriva ad un culmine di sconvolgimento generale e poi degrada e discende finché alla fine tutto rientra nell'ordine consueto, tutto si placa in una felice soluzione»⁶. Naturalmente, questa omogeneità tematica non significa affatto identità. All'interno di queste somiglianze, certo importanti, di contenuto e di struttura, ogni autore interpreta a modo suo la tradizione e inoltre, ricorda giustamente Guido Dovico Bonino, la produzione comica cinquecentesca deve essere ricollegata con il paesaggio geografico e storico, variamente articolato, dell'Italia di quel secolo⁷. Va ricordato inoltre che il periodo in cui nasce e si sviluppa la nuova commedia e in cui, tra l'altro, sono scritti i capolavori del genere, è uno dei più difficili per la storia d'Italia. Due avvenimenti bastano a circoscriverlo: la discesa in Italia delle truppe di Carlo VIII nel 1494, e il sacco di Roma, nel 1527. Quest'ultimo soprattutto, come è noto, lascia una traccia fortissima nella memoria e, inevitabilmente, nella scrittura degli autori contemporanei. C'è una grande differenza, per esempio, tra le commedie scritte prima e dopo il sacco di Roma. Questa frattura è evidente nelle due redazioni della *Cortigiana*

6. *Ibidem*, pp.73-74

7. Cf.G.Davico Bonino, *Il teatro Italiano. La Commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977, p.VIII.

dell'Aretino, ma traspare anche, seppure in maniera meno esplicita, nell'opera dell'Ariosto.

La nostra rapida analisi di alcune commedie, tra le più rappresentative del panorama cinquecentesco (*La Calandria*, *La Mandragola*, *La Cortigiana* e *La Lena*) vuole dunque tentare di individuare i caratteri specifici di ogni testo, sottolineando le differenze e le analogie di ognuno all'interno del rapporto comune con la tradizione latina e la novellistica toscana.

Il nostro discorso prende le mosse da Ferrara: è qui che tutto comincia, alla corte di Ercole I d'Este. Prima di tutti gli altri signori italiani, Ercole I aveva capito che il teatro poteva essere una formidabile arma di propaganda politica. Alla sua corte, tra il 1486 e il 1491 vengono rappresentate commedie di Plauto e di Terenzio, in latino o nella traduzione in lingua volgare. Queste rappresentazioni sono famose in tutte le corti vicine, al punto che alcuni capi di stato, come Ludovico il Moro, vengono apposta a Ferrara per assistervi. Alla morte di Ercole I, questa politica di espansione culturale è ripresa dai suoi figli: dal nuovo duca Alfonso I e, soprattutto, dal cardinale Ippolito, appassionato di teatro. Il fattore decisivo che porterà alla nascita della nuova commedia è la presenza, alla corte di Ferrara, del giovane Ludovico Ariosto, entrato al servizio del cardinale Ippolito nel 1505. Per il carnevale del 1508, l'Ariosto scrive la sua prima commedia, *La Cassaria*: Il prologo si apre su una dichiarazione esplicita di originalità: « Nova commedia v'appresento, piena/ di vari giochi, ché ne mai latine/ né greche lingue recitano in scena »⁸. Con *La Cassaria*, l'Ariosto si pone dunque in una prospettiva di continuità/differenza con la tradizione latina. Per molti aspetti, *La Cassaria* può essere considerata una colossale «contaminatio» delle commedie di Plauto e Terenzio. Gli elementi costitutivi della tradizione latina sono tutti riuniti: la scansione in cinque atti, il gran numero di servi (undici), la presenza del lenone, di due giovani innamorati, di due schiave e di un padre vecchio e avaro, l'ambientazione in una città greca, Metellino e persino il titolo, che riecheggia l'*Aulularia* di Plauto. Malgrado questa «fedeltà» alla tradizione latina, *La Cassaria* è comunque una commedia «nuova», come annunciava il prologo.

La lingua, per esempio, è «nuova» in quanto per la prima volta la lingua volgare si confronta con la commedia, e in alcuni personaggi, per esempio nel

8. L.Ariosto, *Tutte le Opere*, a cura di A.Casella, G.Ronchi, E.Varasi, Milano, Mondadori, 1974, vol.IV, *Le Commedie*, p.3.

servo Volpino, si trovano già alcuni tratti comportamentali che saranno sviluppati nelle commedie future⁹. La prima commedia dell'Ariosto si può definire dunque come un compromesso tra l'Ariosto conoscitore delle commedie latine e l'Ariosto autore di nuove commedie.

La commedia *I Suppositi*, scritta l'anno dopo, sempre per le feste di carnevale, segna l'apertura dell'Ariosto verso la novellistica: Il modello non è più esclusivamente la commedia latina ma si estende al *Decameron* di Boccaccio. Al centro della trama dei *Suppositi* c'è infatti lo scambio di identità tra il padrone, Erostrato e il servo Dulippo che, come sottolinea il prologo, rinvia a Terenzio e a Plauto :

«Come io vi dico, da lo *Eunuco* di Terenzio e da li *Captivi* di Plauto ha parte de lo argomento de li suoi *Suppositi* transunto, ma sì modestamente però che Terenzio e Plauto medesimi, risapendolo, non l'arebbono a male, e di poetica imitazione, più presto che di furto, li darebbono nome»¹⁰.

L'altro motivo, il giovane che per amore si fa assumere come servo in casa dell'amata, rinvia al *Decameron*, alla novella di Tancredi e Gismonda (IV,1). I *Suppositi* danno dunque avvio alla tradizione, seguita poi da tutti gli autori comici del Cinquecento, della commistione dei due modelli, latino e novellistico. L'altra grande innovazione dei *Suppositi* è l'ambientazione della scena a Ferrara. Non è ancora l'introduzione del realismo, che vedremo più tardi nella *Lena*, ma è già il tentativo di far entrare nella commedia il mondo contemporaneo. Nei *Suppositi* l'Ariosto teorizza il principio già enunciato nella *Cassaria*: il diritto degli autori moderni di realizzare quello che i latini avevano fatto con i greci, innovare restando nella tradizione.

Con *La Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena ci spostiamo a Urbino, appena qualche anno più tardi, nel 1513¹¹. La commedia viene rappresentata durante i festeggiamenti per il Carnevale, ma l'avvenimento ha un significato politico, oltre che mondano. A Roma, il Papa Giulio II sta morendo, il cardinale Giovanni de' Medici ha forti probabilità di essere desi-

9. La commedia si chiude su un anacronismo voluto: Fulcio promette di raggiungere Erofilo alla «Casa del Moro», l'osteria più fornita di Ferrara e per questo senz'altro notissima al pubblico (V,24).

10. L.Ariosto, *Le Commedie...*, p.197-98.

11. B.Dovizi da Bibbiena, *La Calandria*, in *Il Teatro Italiano...*, pp.8-87.

gnato suo successore (sarà in effetti proclamato papa con il nome di Leone X appena due mesi dopo la rappresentazione della *Calandria*) in parte grazie all'abilità diplomatica del suo fedele collaboratore e amico, Bernardo Dovizi. A Urbino, Francesco Maria Della Rovere, figlio adottivo di Guidubaldo da Montefeltro e duca da cinque anni, vuole fare dimenticare al futuro papa il suo comportamento ambiguo nella guerra della Lega Santa. Aveva in effetti scelto di allearsi con il Papa solamente dopo la sconfitta dei Francesi a Ravenna, quando ormai la vittoria delle truppe pontificie sembrava più che probabile¹². L'incarico affidato al Bibbiena di scrivere una commedia, rappresentata con gran pompa a Urbino nel 1513 e replicata l'anno dopo a Roma, in presenza di Leone X, traduce dunque la volontà di Francesco della Rovere di stabilire relazioni amichevoli con il futuro Papa. La rappresentazione sarà naturalmente all'altezza dell'importanza dell'avvenimento. La messa in scena è affidata a Castiglione, la scenografia a Gerolamo Genga, architetto urbinato, allievo di Raffaello. Genga dichiarava di essersi ispirato alla scenografia di Pellegrino da Udine per la rappresentazione della *Cassaria* a Ferrara, nel 1508, con la volontà, tuttavia, di superare il modello nello splendore dell'apparato. Questo fattore è particolarmente interessante per noi, in quanto, come vedremo, anche nell'intreccio della commedia l'autore si ispira ai modelli comici ariosteschi, Plauto e Boccaccio, ma li «supera» e li arricchisce complicando e moltiplicando i temi e le situazioni di partenza.

L'elemento più «spettacolare» della *Calandria* è in effetti il testo, ancora più sorprendente se si pensa che il Bibbiena è l'autore di una sola commedia. Nella *Calandria* Bibbiena instaura «un dialogo a distanza con l'Ariosto dei *Suppositi*. Il modello enunciato esplicitamente nel prologo è Plauto ma, tiene a precisare Bibbiena, «a Plauto non è suto rubato niente del suo». In effetti, al centro della *Calandria* c'è lo schema plautino dei gemelli identici separati e ritrovati ma Bibbiena aggiunge l'innovazione della differenza di sesso: Lidio e Santilla sono infatti maschio e femmina. Separati da piccoli nelle loro città natali, Modone, a causa di un attacco dei Turchi, hanno seguito strade differenti. Santilla, fatta prigioniera dai Turchi, è vestita con abiti maschili dal servo Fannio, per motivi di sicurezza. Fannio e Santilla

12. Su Bibbiena «commediografo» e sulla rappresentazione della *Calandria* cf. A.Fontesbaratto, «Les Fêtes à Urbin en 1513 et *La Calandria* de B.Dovizi da Bibbiena», in *Les Écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Études réunies par A.Rochon, Paris, CIRRI, 1974, pp.45-79 et F.Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La Calandria alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986.

sono poi riscattati dal mercante Perillo, che li porta con sè a Roma. Santilla è dunque creduta da tutti maschio con il nome di Lidio. All'inizio della commedia, Perillo, che si è affezionato al (falso) Lidio come a un figlio, ha deciso di dargli in moglie la figlia, Virginia. La trappola della falsa identità sta quindi per rinchiudersi intorno a Santilla e al fedele Fannio. Lidio, dal canto suo, gira il mondo alla ricerca della sorella scomparsa, aiutato dal servo Fessenio. Giunto a Roma, senza sapere che anche Santilla è là, si innamora di Fulvia, moglie dello sciocco Calandro, e decide di restare per qualche tempo in città. Quando rende visita a Fulvia, per non correre rischi, Lidio si traveste da donna e prende, ovviamente, il nome di Santilla. L'analogia con *I Menecmi* si limita dunque all'idea di partenza: la separazione, per cause di forza maggiore, dei due gemelli, tanto somiglianti da essere identici. L'introduzione da parte del Bibbiena del motivo della gemellarità bisessuale, permette una simmetria speculare che era assente nei *Menecmi*: Lidio si finge donna mentre Santilla si finge uomo, e crea tutta una serie di scambi e di malintesi sulla scena.

Sul piano tematico, la differenza di sesso tra i gemelli permette al Bibbiena di introdurre l'altro motivo della commedia, la beffa a Calandro. Quest'ultimo, infatti, a forza di vedere per casa la falsa Santilla, se ne innamora, e prega Fessenio di organizzargli un appuntamento amoroso. Fessenio progetta di farlo giacere con una prostituta, «una scanfarda», invece che con (la falsa) Santilla. Il tema della beffa a un personaggio sciocco e credulone e il nome stesso del personaggio beffato, Calandro, rinviano al *Decameron* e alle beffe ordite da Bruno e Buffalmacco ai danni di Calandrino. Ma anche qui c'è un «superamento», un'amplificazione del tema iniziale. Se prendiamo per esempio la novella IX,5 del *Decameron* troviamo che la situazione di Calandrino e quella di Calandro sono analoghe. Entrambi sono innamorati di una donna e sono convinti, a torto, di essere ricambiati. Entrambi si recano a un appuntamento carico di promesse erotiche e saranno delusi. Ma nella *Calandria* la beffa di Fessenio è molto più complessa e crudele di quella di Bruno e Buffalmacco, così come Calandro è molto più sciocco di Calandrino. Nel *Decameron*, Calandrino è semplicemente innamorato di una donna che non ricambia il suo amore; nella *Calandria*, Calandro, in più, è innamorato di una donna che è, in realtà, un uomo travestito da donna. C'è del resto, nella *Calandria*, una scena (II,12) che ricorda da vicino un momento della narrazione decameroniana. Calandro è finalmente riuscito ad arrivare in casa di quella che crede essere Santilla ed ha la sorpresa di ritrovare sua moglie Fulvia che, vestita da uomo, è andata a ritrovare Lidio. Nel *Decameron* la situazione è quasi identica: Calandrino ha finalmente raggiunto Niccolosa, di cui è innamorato, quando vede arrivare sua moglie, monna Tessa, avvertita da Bruno e Buffalmacco. Persino le parole che le due donne utilizzano per insultare i rispettivi mariti sono simili.

Nel *Decameron*:

«Monna Tessa corse con l'unghie nel viso a Calandrino, che ancora levato non era, e tutto glielie graffiò; e presolo per li capelli e in qua e in là tirandolo cominciò a dire: «Sozzo can vituperato, dunque mi fai tu questo? vecchio impazzato, che maladetto sia il bene che io t'ho voluto: dunque non ti pare aver tanto a fare a casa tua, che ti vai innamorando per l'altrui? Ecco bello innamorato! Or non ti conosci tu tristo? non ti conosci tu dolente? che premendoti tutto non uscirebbe tanto sugo che bastasse a una salsa¹³.

Nella *Calandria*:

«Fulvia: Oh, valente marito! Questa è la villa dove andar dicevi? A questo modo, ah? Non hai da far tanto a casa tua che tu vai sviandoti altrove? Misera me! A chi porto io tanto amore, e a chi tanta fede servo? Or so perché, le notti passate, non mi ti sei mai appressato: come quello che, avendo a scaricare le some altrove, volevi arrivare fresco cavalieri in battaglia. In fede mia, non so come io mi tengo che non ti cavi gli occhi. E forse che non pensavi nascostamente farmi questo inganno? Ma per mia fè, tanto sa altri quanto tu. E a quest'ora, in questo abito, d'altri non fidandomi, io propria son venuta per trovarti. E così ti meno, come tu sei degno, sozzo cane, per svergognarti e perché ognuno prenda compassione di me che tanti oltraggi da te sopporto, ingrato!»¹⁴.

Malgrado le somiglianze apparenti, la posizione delle due donne è molto diversa. Monna Tessa ha tutte le ragioni di essere in collera contro suo marito e le sue rimostranze sono fondate. Fulvia, invece, fa finta di arrabbiarsi e le sue accuse hanno soprattutto la funzione di spiegare la sua presenza, in abiti maschili, in una casa estranea. Come si vede dunque, la situazione di partenza, «rubata» al *Decameron* è qui amplificata e complicata dalla maestria di Bibbiena. Anche il tema del travestimento, nella *Calandria*, subisce una vera e propria amplificazione, come in un gioco di specchi, tanto che a un certo punto si ha quasi l'impressione che il meccanismo prenda la mano all'autore. Lidio e Santilla sono travestiti per «esigenze di copione», potremmo dire, ma come abbiamo visto, anche Fulvia si traveste da uomo e, alla fine della commedia, c'è persino un travestimento che, come ha sottolineato Franco Ruffini,

13. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1976, (IX,5), p.815.

14. B. Dovizi da Bibbiena, *La Calandria...*, (III,12), pp.54-55.

sembra perfettamente inutile¹⁵. Nella scena 4,V, Santilla, al momento di introdursi nella camera in cui sono rinchiusi Lidio e Fulvia, per sostituirsi al fratello e salvare dunque l'onore di Fulvia e la vita di Lidio, su ordine di Fessenio scambia i suoi vestiti con Fannio¹⁶. La spiegazione (se esiste) di questo travestimento va forse cercata in una battuta di Fannio «(...) il proposito nostro è fuggir la conclusione»¹⁷. Nelle commedie basate sull'inganno e sull'apparenza, di cui *La Calandria* è il primo, magistrale, esempio, la conclusione è sempre il momento che, se da un lato permette lo scioglimento della trama, dall'altro porta un'inevitabile conclusione: tutto torna alla normalità, dopo tanti scambi e malintesi. L'ultimo travestimento di Santilla ha forse la funzione di «ritardare», seppure momentaneamente, la conclusione imposta e offrire un ultimo, gratuito, gioco d'apparenze agli spettatori.

L'altro elemento capitale della *Calandria* è la lingua. Bibbiena riesce a creare un linguaggio veramente comico. Giustamente, M. Baratto ha paragonato la *Calandria* a una sorta di teatro di Boulevard *ante litteram*, talmente le battute e i gesti dei personaggi sono efficaci e immediatamente recepibili dal pubblico¹⁸. I duetti tra il servo astuto, Fessenio, e il padrone sciocco, Calandro, diventeranno un vero e proprio *topos* per gli autori contemporanei, fino alla fine del secolo e oltre. La stessa cosa si può dire per il tema del travestimento: l'idea dei gemelli bisessuali, separati e ritrovati sarà uno dei motivi più sfruttati dai commediografi, italiani e stranieri¹⁹.

Bibbiena, dunque, riprende nella *Calandria* il modello proposto dall'Ariosto: una commedia «nuova», in lingua volgare, frutto di una *contaminatio* tra la commedia latina e il *Decameron*, ma con una «verve» tutta toscana trasforma questi modelli in un vero e proprio fuoco d'artificio di comicità.

La Mandragola, di Niccolò Machiavelli è composta poco tempo dopo, probabilmente nel 1518, all'occasione delle feste per il matrimonio di Lorenzo duca d'Urbino e Madeleine de la Tour d'Auvergne: cinque anni separano

15. F. Ruffini, *Commedia e festa...*, pp.107-108.

16. B. Dovizi da Bibbiena, *La Calandria...*, pp.81-82.

17. *Ibidem*, IV,4, p.71.

18. Cf. M. Baratto, *La commedia del Cinquecento...*, p.99.

19. Sulla fortuna del motivo del travestimento nel teatro del Cinquecento cf. B. Concolino Mancini, «Travestimenti, inganni e scambi nella commedia del Cinquecento», in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. CXLVII 1989, pp.199-228 e, dello stesso autore, «Da Ovidio a Shakespeare: Le Metamorfosi Del Travestimento», in *Filologia e Critica*, Anno XVIII, fasc. I, gennaio-aprile 1993, pp.87-99.

dunque le due commedie, ma le differenze sono importanti²⁰. Se per *I Suppositi* e *La Calandria*, secondo la definizione di R. Alonge si può parlare di «scena cortigiana», per *La Mandragola* e *La Lena* si parla ormai di «scena cittadina»²¹. La vita politica fiorentina fra Quattro e Cinquecento è senza dubbio meno rettilinea di quella di altre città italiane. Mentre Ferrara e Urbino vedono consolidarsi un potere ducale già saldamente costituito, Firenze, dal 1494 (fine della prima repubblica) al 1537 (ducato di Cosimo I destinato a trasformarsi in Granducato di Toscana nel 1570) alterna regime repubblicano e signoria medicea. L'avvicinarsi di opposti regimi politici non può non influire sulle condizioni di vita culturale e sull'organizzazione degli spettacoli. Anche la produzione comica in volgare, se paragonata alla *Calandria* o alle commedie dell'Ariosto, è notevolmente in ritardo. In queste condizioni, anche se si tiene conto della precedente attività teatrale di Machiavelli (aveva già tradotto l'*Andria* di Terenzio e probabilmente scritto una commedia di stampo aristofanesco, *Le Maschere*, andata perduta)²² *La Mandragola* appare ancora di più come un capolavoro sorprendente, una commedia diversa, nuova, tanto per la carica di polemica morale quanto per la sua costruzione, per la lingua e lo stile. *La Mandragola* è una rappresentazione amara e senza illusioni della borghesia fiorentina contemporanea. Il rapporto con la novellistica e con Boccaccio in particolare è forte: la commedia non è altro che la messa in scena di una macchinazione inesorabile per beffare lo sciocco Nicia e permettere al giovane e innamorato Callimaco di sedurre Lucrezia. Il tema di partenza, l'innamoramento per fama (Callimaco sente parlare della bellezza di Lucrezia a Parigi, e decide di rientrare a Firenze per vederla) rinvia in effetti al *Decameron*, alla novella 2,IX, e al dialogo tra Bernabò e Ambrogiuolo. La conclusione della commedia, Lucrezia che accetta l'amore del suo amante, che è arrivato a lei con l'inganno, è esemplata invece sullo schema della novella III,6 di Riccardo Minutolo e Catella²³. Paradossalmente, *La Mandragola*, come sottolineava M.Baratto, è la commedia meno ricca in sorprese e colpi di scena, talmente si è sicuri, dall'inizio, che la macchinazione di Ligurio riuscirà a

20. N.Machiavelli, *La Mandragola*, in *Il teatro Italiano...*, pp.95-150. Si veda anche l'edizione a cura di G. Sasso e G.Inglese, Milano, Rizzoli, 1992, e l'introduzione di G.Sasso, pp.5-92.

21. E' vero che fino all'arrivo di Cosimo I nel 1537 non si può parlare di corte a Firenze. Cf. R. Alonge, «La riscoperta rinascimentale del teatro», in *Storia del teatro...*, p.51.

22. Cf.G.Sasso, Introduzione a N.Machiavelli, *La Mandragola...*, pp.5-7.

23. Per le «fonti» della *Mandragola* cf.G.Inglese, *Mandragola*, in *Letteratura Italiana -Le Opere-*, Torino, Einaudi, 1992, vol.I, pp.109-1031.

raggiungere il suo scopo²⁴. Tuttavia, anche se *La Mandragola* deve molto alla tradizione novellistica, particolarmente forte a Firenze, non si può non sottolinearne l'estrema originalità. Innanzitutto il prologo: Machiavelli divide questo momento privilegiato di comunicazione diretta con il pubblico in due momenti. Il primo è interno alla commedia: l'autore disegna lo spazio topografico in cui la commedia sarà rappresentata e dove si svolgerà l'intrigo. Situa poi i personaggi definendo il loro comportamento e alcuni tratti psicologici. La seconda parte del prologo è invece più personale: si passa dalla terza persona alla prima e l'autore parla direttamente della sua esistenza e della sua concezione della commedia, destinata a «fare il suo tristo tempo più soave²⁵. A prima vista, i personaggi restano nella tradizione ormai consolidata di *contaminatio* tra la commedia latina e la novellistica toscana. Il frate corrotto, il marito beffato, l'innamoramento per fama di Callimaco e la donna sedotta con l'inganno ricordano, come si è detto, il *Decameron*; il parassita e il servo derivano invece dalla commedia latina. Quando si cerca però di analizzare la funzione dei personaggi all'interno della commedia si scopre che tutti hanno un comportamento atipico rispetto alla tradizione. Al centro della trama c'è, come è noto, l'amore di Callimaco per Lucrezia, moglie del ricco (e sciocco) Nicia. All'inizio della commedia, Callimaco si confida al suo servo, Siro, e per arrivare ai suoi fini si rivolge al parassita Ligurio il quale decide, a sua volta, di chiedere aiuto al frate, «mal vissuto», Timoteo e a Sostrata, madre di Lucrezia. Alla fine della commedia, Callimaco e Lucrezia sono diventati amanti e tutti gli altri personaggi, per un motivo o per un altro sono contenti: Nicia avrà il figlio (evidentemente generato da Callimaco) che tanto desiderava, Sostrata un nipotino, Ligurio e Timoteo avranno guadagnato una bella somma. La «fabula» della commedia sembra tra le più tradizionali ma il processo per cui ogni personaggio arriva ai suoi fini è invece estremamente originale. Prendiamo per esempio il personaggio di Nicia: è vecchio, ricco e sciocco e ha un desiderio che lo rende ancora più vulnerabile, vuole avere un figlio a tutti i costi. Nella tradizione comica cinquecentesca il marito, per di più vecchio, dovrebbe rappresentare un ostacolo all'amore dei due protagonisti, giovani. Nicia, al contrario, in seguito all'inganno di Ligurio, è completamente favorevole alla notte d'amore che Callimaco e Lucrezia passeranno insieme e va

24. Cf. M. Baratto, *La commedia del Cinquecento...*, p. 114-115.

25. Sui rapporti tra la commedia di Machiavelli e la commedia antica, cf. P. Larivaille, «*La Mandragola* e le regole della commedia antica», in *Hommage à la mémoire de Françoise Glienisson*, Études Réunies par B. Toppan, Université de Nancy, en cours de publication.

fino a mettere lui stesso nel letto di sua moglie il falso «garzonaccio». Il personaggio di Lucrezia è altrettanto atipico: dovrebbe essere innamorata del suo giovane corteggiatore (come era il caso di Fulvia nella *Calandria*) e invece è ostinatamente fedele e refrattaria all'adulterio: Lucrezia è, paradossalmente, l'ostacolo alla storia d'amore di cui è, suo malgrado, protagonista insieme a Ligurio. Lo svolgimento della commedia consisterà dunque nell'aggirare l'ostacolo-Lucrezia e a convincerla a cedere alla corte di Callimaco. Per la prima volta, la beffa ai danni del marito sciocco coinvolge anche la giovane moglie. Su istigazione di Ligurio il falso medico Callimaco convince i due della necessità di prescrivere una pozione di mandragola a Lucrezia e di farla, subito dopo, giacere con uno sconosciuto per liberarsi dell'infezione. Nella *Mandragola* troviamo, caso più unico che raro un personaggio materno: Sostrata. La madre di Lucrezia ha anch'essa un comportamento anti-tradizionale: dovrebbe in teoria vegliare sulla moralità della figlia e invece contribuisce a spingerla all'adulterio. Anche Fra' Timoteo, consigliere spirituale di Lucrezia, la convince ad andare contro la sua naturale inclinazione all'virtù. Dunque, tutti i personaggi che fungono tradizionalmente di ostacolo alla realizzazione dell'amore, sono nella *Mandragola* utilizzati in senso contrario. Sappiamo che il servo ha, tradizionalmente, un ruolo centrale nell'attuazione di desideri amorosi del suo (giovane) padrone ma nella *Mandragola*, Siro, il servo di Callimaco ha un ruolo del tutto marginale (il solo momento in cui questo personaggio raggiunge la tradizione è nella prima scena del primo atto, quando Callimaco lo sceglie come confidente per raccontare la sua storia)²⁶. Il ruolo centrale di aiutante e consigliere è, invece affidato a un personaggio che ricopre un ruolo tradizionalmente secondario: il parassita Ligurio, che è l'artefice della beffa. Anche il finale della commedia è paradossale. Il matrimonio tradizionale manca, per un'ottima ragione: Lucrezia è già sposata, ma c'è una cerimonia in chiesa che sancisce una sorta di «ménage à trois» tra Lucrezia, Nicia e Callimaco. Nicia offre infatti ufficialmente le chiavi di casa sua a Callimaco e lo invita ad andare e a venire a suo piacimento e Callimaco è implicitamente riconosciuto come padre del bambino che è stato concepito durante la notte²⁷.

26. N.Machiavelli, *La Mandragola*, in *Il Teatro...*, pp.101-104.

27. Secondo E.Raimondi, è proprio nell'ultima scena che *La Mandragola* assume pienamente il suo carattere di «parodia ambivalente»: Nicia «non vede» ma «insegna a vedere». Cf.E.Raimondi, «Il veleno della *Mandragola*», in *Politica e Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1972, pp.253-264.

L'altra grande novità della *Mandragola* è il ruolo centrale del denaro nell'intreccio²⁸. Questo motivo è del resto strettamente legato al ritratto polemico e impietoso della borghesia fiorentina. In effetti, tutti i personaggi (o quasi) si preoccupano e parlano di denaro: Nicia che si lamenta di guadagnare meno di «cento grossi per anno»; Frà Timoteo che per denaro è pronto a tutto; Sostrata che spinge Lucrezia ad accettare la proposta di adulterio perché si preoccupa del suo avvenire, semmai non avrà figli; Callimaco che non batte ciglio quando Ligurio precisa la somma promessa al frate e persino Lucrezia, che precisa la somma che il marito deve dare a Fra' Timoteo alla fine della commedia. Paradossalmente, l'unico che non parla quasi mai di denaro²⁹ è il personaggio che dovrebbe essere il più interessato di tutti, Ligurio. Non ha né il linguaggio né l'avidità né il comportamento del parassita della tradizione latina e delle prime commedie dell'Ariosto. Ligurio è il vero protagonista della commedia: utilizza il suo ingegno per trionfare sulla meschinità, l'avidità e le debolezze della borghesia fiorentina. La sua forza è proprio nella conoscenza di queste debolezze e nell'abilità, quasi diabolica, con cui fa leva su di esse per arrivare ai suoi fini: non per niente Fra' Timoteo lo chiama «quel diavolo di Ligurio». Ligurio è un intellettuale: il piacere che prova nell'aiutare Callimaco ne è la prova, ma è un intellettuale «frustrato» che utilizza il suo talento non per conquistare (e conservare) un regno ma per beffare un vecchio sciocco e aiutare un giovane innamorato a sedurre una donna sposata³⁰. Nella *Mandragola* coesistono due livelli di lettura: uno esplicito, basato sulla comicità immediata e affidata soprattutto al personaggio di Nicia e ai duetti con Ligurio, che lo prende garbatamente in giro perché il pubblico possa divertirsi alle sue spalle, e uno più nascosto, fondato sul grottesco che viene fuori dalla visione amara, disillusa, della realtà e della natura degli uomini. *La Mandragola* è un *unicum*, in tutti i sensi, nel panorama comico cinquecentesco. Non solo per la sua originalità e il suo valore ma anche perché il Machiavelli della *Mandragola* non si ripete più. Nella sua seconda e ultima commedia,

28. Cf. G. Ulysse, «Le rôle de l'argent dans les comédies de Machiavel», in *Cahiers d'Études Romanes*, n.4, 1978, pp. 83-115.

29. Ligurio fa riferimento una sola volta al suo «guadagno», nel suo dialogo con Callimaco all'inizio della commedia e anche in questo caso l'aspetto materiale della faccenda sembra interessarlo appena: «Non dubitare della fede mia, ché, quando e' non ci fussi l'utile che io sento e che io spero, e' c'è che 'l tuo sangue si confà col mio, e desidero che tu adempia questo tuo desiderio presso a quanto tu». (N. Machiavelli, *La Mandragola...*, I,3, p.107).

30. Cf. M. Baratto, *La commedia del Cinquecento...*, p.119. Sui rapporti tra l'ideologia del *Principe* e *La Mandragola*, cf. G. Ferroni, «Mutazione» e «riscontro» nel teatro di Machiavelli, Roma, Bulzoni, 1972.

La Clizia, il pessimismo sofferente del politico esiliato è ormai meno amaro (nel frattempo Machiavelli ha ricevuto l'incarico dai Medici di scrivere gli annali della storia di Firenze, *Le Istorie Fiorentine*). Nella *Clizia*, la rottura dell'ordine sociale rappresentato dall'amore del vecchio Nicomaco per una giovinetta, è destinato a ricomporsi in maniera tradizionale: il disordine che per un momento stravolge l'universo comico si ricompone nell'equilibrio finale. Dopo la denuncia dissacratrice e atrocemente realistica della *Mandragola*, Machiavelli propone dunque un messaggio ben più moderato.

Nella *Cortigiana* di Pietro Aretino, composta nel 1525, la scena reale e la scena fittizia coincidono, ma la Roma che emerge è ben diversa da quella evocata nella commedia di Bibbiena³¹. L'Aretino è un personaggio « a parte » nel panorama degli autori comici del Cinquecento. Innanzitutto, per la sua biografia : scrittore avventuriero e provocatore, non appartiene a un contesto geografico, sociale e culturale ben definito, come gli altri autori. Al momento della prima redazione della *Cortigiana*, l'Aretino si trova a Roma ma sarà costretto a fuggire poco dopo a causa di problemi gravi con la Curia romana. La seconda redazione della commedia sarà scritta nel 1534 a Venezia³².

La Cortigiana è un testo estremamente interessante e complesso, a cominciare dalla lingua. L'Aretino utilizza nella prima redazione uno stile e un linguaggio allusivi, propri delle pasquinate, il genere a cui si dedica negli stessi anni³³. Inoltre, i rimandi tra il testo, la biografia personale dell'autore e personaggi contemporanei dell'epoca spesso chiamati in causa, soprattutto nel prologo, creano una fitta rete di motivi « intertestuali » determinanti per capire il messaggio della commedia.

Il prologo, per esempio, è estremamente importante proprio perché « anti-tradizionale ». Una vera e propria « commedia nella commedia » per la sua lunghezza, i suoi giochi di parole, le sue allusioni e i suoi effetti di stile « a sorpresa ». Già la forma è nuova: non troviamo, secondo una convenzione già stabilita nel 1525, un monologo dell'autore di fronte al pubblico, reale

31. P.Aretino, *La Cortigiana*, a cura di G.Innamorati, Torino, Einaudi, 1970.

32. Sul rapporto tra la biografia dell'Aretino e la sua opera, cf. P.Larivaille, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Ed., 1997. (Sulla *Cortigiana*: « *La Cortigiana* del 1525: commedia di Pasquino », pp.102-108 e « La riscrittura della *Cortigiana* », pp.185-191).

33. Sulla lingua della *Cortigiana* cf. M.Tonello, « Lingua e polemica teatrale nella *Cortigiana* di Pietro Aretino », in AA.VV., *Lingua e strutture nel teatro italiano del Rinascimento*, a cura di G.Folena, Padova, Liviana, 1970, pp.20-289.

o immaginario, ma un dialogo tra due voci: il Prologo e l'Argomento³⁴. Un prologo «fuor di commedia» come direbbe l'Aretino, in quanto si apre rovesciando le regole, con il «valet et plaudite» che, secondo la tradizione latina, conclude la commedia e congeda gli spettatori. A questo inizio provocatore fa riscontro la minaccia continua di fare saltare la struttura comica spostando il centro della rappresentazione dalla scena verso la sala e denunciando pubblicamente i vizi degli spettatori.

La scena, dunque, è Roma o, piuttosto, la corte di Roma, paragonata, per i suoi vizi e i suoi peccati a Babilonia. La Roma che emerge dal testo è però irricinoscibile: i monumenti e i luoghi sono evocati disordinatamente, quasi in un delirio di enumerazione, a tal punto che è quasi impossibile, come ricorda G. Ferroni, visualizzare la scena della prima *Cortigiana*³⁵. La commedia, presentata come ibrida («per padre toscana e per madre di Bergamo»³⁶) è atipica anche per la sua struttura e per il rifiuto di seguire alcune regole, per esempio quelle sulle entrate e uscite dei personaggi:

«E se più di sei volte messer Maco o altri uscissi in scena, non vi corrucciate, perché Roma è libera e le catene che tengono i molini sul fiume non terrebbero questi pazzi stregoni..., volsi dire «istrioni»³⁷.

Questa osservazione è doppiamente importante: mostra l'atteggiamento ribelle dell'Aretino di fronte alla tradizione ma attesta anche, implicitamente, la presenza, nel 1525, di un certo numero di regole già affermate³⁸. L'intreccio, quasi per riaffermare la tendenza alla ridondanza, propria dell'Aretino,

34. Sulla carica di novità e di «scomposizione aggressiva» della prima redazione della *Cortigiana*, cf. G. Ferroni, «Il teatro di Roma: la prima *Cortigiana*», in *Le voci dell'Istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*; Napoli, Liguori, 1977, pp.35-70. Il modello aretiniano del prologo dialogato sarà ripreso da altri autori del teatro toscano. A questo proposito, cf. B. Concolino Mancini, «Le prologue dialogué dans quelques comédies du XVe siècle», in *La constitution du texte: le tout et ses parties*, Etudes réunies par D. Boillet et D. Moncond'hui, Poitiers, la Licorne, 1998, pp.146-152.

35. Cf. G. Ferroni, *Le voci dell'Istrione...*, p.45.

36. P. Aretino, *La Cortigiana...*, p.35.

37. *Ibidem*, p.39.

38. Nella *Cortigiana* del 1534 l'Aretino ribadirà la libertà dell'autore rispetto alle regole stabilite dai teorici. Sulle differenze tra la prima e la seconda redazione della *Cortigiana* cf. G. Ferroni, «La riscrittura della *Cortigiana*» in *Le voci dell'Istrione...*, pp.103-135 e P.D. Stewart, «La diversa teatralità delle due *Cortigiane*», in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Roma, Salerno Ed., 1995, t.II, pp.717-733.

presenta due beffe parallele: una a messer Maco e l'altra a Parabolano. Di queste due beffe, quella fatta a Parabolano segue uno schema tradizionale, già sperimentato con le figure di Calandro e messer Nicia: Parabolano è sciocco, ma è integrato nella corte romana, è definito socialmente, è un cortigiano che ha ai suoi ordini altri cortigiani ecc. La beffa a Messer Maco, invece, è una variazione sul tema: messer Maco sfugge a tutti gli schemi possibili: non appartiene a nessun contesto, né geografico né sociale tanto che è paragonato, per antifrasi, a Omero. Quest'ultimo, per il suo talento è stato conteso da sette città; messer Maco, per la sua sciocchezza, è rifiutato da più di trenta paesi :

«Omero fu litigato da sette cittade, e ognuna per suo l'ha sempre voluto. A messer Maco interviene peggio, ché da più di trenta paesi è rifiutato; no 'l vuol niuno per amico né per parente. Milano lo renunzia per minchione, Mantova per babione, Venezia per coglione, e sin a Matelica. Ma, per tagliare la lite, la causa è messa in ruota, e per grazia de li auditori arà fin presto, come le altre cose. Sì che per oggi faremo da Siena, domani chi 'l vuole se 'l pigli»³⁹.

La caricatura di messer Maco non si esaurisce, come nel caso della *Calandria*, in una semplice presa in giro dello sciocco, ma è pretesto per una satira più generale. Attraverso messer Maco è tutta la corte romana che è presa di mira. Il ridicolo, il disordine, il «chiasso», sono dappertutto a Roma, senza demarcazione tra i luoghi del potere e i luoghi della corruzione, come mostra il dialogo tra maestro Andrea e messer Maco⁴⁰. Il ritratto dello sciocco «tradizionale» serve dunque a tratteggiare un'immagine negativa di Roma e della corte in generale. *La Cortigiana* si presenta allora come una sorta di doppio speculare dell'immagine perfetta della corte, dipinta dal Castiglione nel *Cortigiano*⁴¹.

39. P. Aretino, *La Cortigiana...*, pp.38-39.

40. *Ibidem*, II, pp.62-63.

41. Sul rapporto speculare tra *Cortigiana* e *Cortigiano* cf. J. Guidi, «Visages de cour selon castiglione et l'Arétin»: du *Cortigiano* à *La Cortigiana*, in *Culture et Société en Italie du Moyen-Age à la Renaissance*, Paris, CIRRI, 1981, pp.219-228. Anche Ferroni si sofferma sul rovesciamento del modello antropologico del *Cortigiano* elaborato nella *Cortigiana*. La parodia si manifesta anche a livello linguistico: messer Maco è condotto alla stufa a farsi «cortigiano nelle forme» (III,9 e IV,1-18). Come sottolinea Ferroni, si può vedere qui «una parodia del linguaggio del Castiglione, che nel suo dialogo fa un uso particolarmente insistente dei termini *forma, formare*, proprio per indicare la sua costruzione di una perfetta immagine di un uomo di corte». Cf. G. Ferroni, *Le voci dell'Istrione...*, p.37.

Da questo punto di vista la differenza tra i prologhi delle due redazioni della commedia è significativa. Nel prologo del 1534 non c'è più traccia della polemica contro Roma. La posizione dell'Aretino è cambiata profondamente: vive ormai a Venezia, in una posizione meno precaria e pericolosa. Il dialogo tra il Forestiere e il Gentiluomo, gli interlocutori del nuovo prologo, ha ormai lo scopo di permettere all'autore una serie di effetti teatrali e retorici intorno al suo personaggio. L'autore può permettersi addirittura una certa pietà nei confronti di Roma, irriconoscibile perché «andata a purgare i suoi peccati in mano delli spagnuoli». La Roma del 1525 non esiste più: nel frattempo, c'è stato il sacco di Roma con il suo corteo di orrori⁴².

Il sacco di Roma è indirettamente presente nella *Lena*, l'ultima commedia dell'Ariosto, scritta nel 1528⁴³. La *Lena* è la prova dell'arricchimento tecnico e espressivo dell'Ariosto, ma anche di una nuova concezione del rapporto tra il testo della commedia e la città, tra scena fittizia e scena reale della commedia. Si può in effetti dire, con Davico Bonino, che la vera protagonista della commedia è Ferrara⁴⁴. Se già nei *Suppositi*, come sottolinea Paul Larivaille, lo spazio cittadino aveva assunto un ruolo importante nello sviluppo della storia, *La Lena* «offre una vera e propria acclimatazione della vicenda comica nello spazio urbano e sociale ferrarese»⁴⁵. Il recente sacco di Roma ha profondamente mutato la realtà contemporanea: la corruzione è ormai presente dappertutto, anche nel Ducato di Ferrara⁴⁶. In effetti, nella *Lena* si parla molto di corruzione e di denaro; era già il caso nella *Mandragola*, come abbiamo visto, ma con alcune differenze. Nella *Mandragola*, i personaggi sono tutti ricchi (tranne Ligurio e Frà Timoteo, che lo diventeranno comunque alla fine della commedia grazie alla «generosità» di Callimaco e Nicia) e poco preoccupati dei problemi materiali. Nella *Lena*, invece, tutti i personaggi parlano dell'importanza di guadagnare (e risparmiare denaro). Fazio, per esempio, appena entrato in scena dà degli ordini precisi per la gestione dei suoi affari e mostra

42. Cf. G. Innamorati, Introduzione a P. Aretino, *La Cortigiana...*, pp. 18-21.

43. L. Ariosto, *La Lena*, in *Il Teatro Italiano...*, pp. 156-232. Si veda anche l'edizione a cura di A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi, Milano, Mondadori, 1974, vol. IV; le *Commedie*, pp. 543-626.

44. Cf. G. Davico Bonino, *Il Teatro italiano...*, p. XVIII.

45. La satira realistica della Ferrara contemporanea è presente soprattutto attraverso le battute di due personaggi: il servo Corbolo e Ilario, padre di Flavio. Cf. P. Larivaille, «Spazio scenico e spazio cittadino ne *La Lena*,» in *La corte e lo spazio. Ferrara Estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, vol. I, pp. 257-278. La citazione è a p. 260.

46. Cf. M. Baratto, *La commedia del Cinquecento...*, p. 111.

inequivocabilmente la sua tendenza all'avarizia.⁴⁷ Anche i rapporti tra i personaggi sono basati sul denaro. Il rapporto tra Flavio e Lena, è basato sull'interesse perché Flavio è innamorato di Licinia, «pupilla» di Lena, e quest'ultima incarna la figura tradizionale della «mezzana», a cui fa del resto esplicito riferimento il suo nome; ma anche il rapporto tra Lena e il suo amante riposa sul denaro. Fazio permette infatti a Lena e a suo marito Pacifico di abitare una delle sue case e in cambio approfitta delle grazie della donna. Costretta a dividersi tra un marito consenziente e interessato e un amante gretto e maturo, Lena non può fare a meno di esprimere la sua amarezza:

«Vorrebbe il dolce senza amaritudine;
 Ammorbarmi col fiato suo spiacevole
 E strassinarmi come una bell'asina
 E poi pagar d'un «gran mercè». Oh che giovène,
 Oh che galante, a cui dar senza premio
 Debba piacere! Io fui ben una femina
 Da poco, ch'a sue ciance lasciai volgermi
 E a sue promesse; ma fu il lungo stimolo
 Di questo uom da niente di Pacifico,
 Che non cessava mai: - Moglie, compiacelo;
 Sarà la nostra aventura: sapendoti
 Governar seco, tutti i nostri debiti
 Ci pagherà - chi non l'avria a principio
 Creduto? *Maria in monte* (come dicono
 Questi scolari) promettea; poi datoci
 Ha un laccio, che lo impicchi come merita⁴⁸.

Lena si sente sfruttata da Fazio, sessualmente e intellettualmente, poiché le cure che prodiga a sua figlia Licinia, da tanti anni, non vengono riconosciute. La sua decisione di accettare la proposta di Flavio (prendere del denaro in cambio del permesso di frequentare la fanciulla) esprime dunque il suo desiderio di vendicarsi di Fazio, oltre, naturalmente, il desiderio di possedere un pò di denaro. Lena è dunque un personaggio ambivalente: da un lato è colpevole, poiché «vende» la virtù della sua pupilla, di cui dovrebbe al

47. L. Ariosto, *La Lena*, in *Il Teatro Italiano...*, II,1, p.171.

48. *Ibidem*, II,2, pp.175-176.

contario essere custode, ma nello stesso tempo è una vittima del suo amante «meschino»(come direbbe Machiavelli) e della società che la spingono a un tale comportamento. L'azione stessa della commedia si fonda su due storie d'amore: quella, tradizionale, tra Flavio e Licinia (con gli ostacoli da superare, che costituiscono l'intreccio della commedia) e l'altra, a sfondo più erotico e materiale che sentimentale, tra Lena e Fazio. Del resto, alla fine della commedia, Licinia e Flavio si sposeranno e, parallelamente, anche la relazione tra Fazio e Lena riprenderà al punto dove si era interrotta all'inizio della commedia, dopo la pausa rappresentata dalla commedia stessa:

«Menica: Or voglioti
Dir, Lena, il vero. A te mi manda Fazio
Il quale è tuo come fu sempre, e pregati
Che tu ancor sua similmente vogli essere;
E questa sera invita te e Pacifico
A nozze; e intende che non sol Licinia
e Flavio questa notte i sposi siano.

Lena: Io son per far quanto gli piace. - Or diteci,
Voi spettatori, se grata e piacevole
o se noiosa è stata questa fabula»⁴⁹.

La conclusione della *Lena* è triste e amara: Lena e Fazio sono una sorta di riflesso rovesciato e distorto di Flavio e Licia, belli, giovani e innamorati. Per la prima volta, il veleno dell'interesse si infiltra nella tradizionale conclusione felice e ne falsa per un momento la prospettiva.

Malgrado questa connotazione estremamente realistica, l'utilizzazione della tradizione latina è ancora presente nella commedia. Innanzitutto nel titolo della commedia (che fa riferimento al lenone latino) ma anche attraverso alcuni personaggi, soprattutto il servo Corbolo. In una scena famosa, Corbolo afferma la sua superiorità di servo della commedia moderna rispetto alla tradizione latina:

«(...) Or l'astuzia
Bisognaria d'un servo, quale fingere
Vedut'ho qualche volta in le comedie

49. *Ibidem*, V,12 pp.231-232.

Che questa somma con fraude e fallacia
 Sapesse del borsel del vecchio mungere.
 Deh, se ben io non son Davo né Sosia,
 se ben non nacqui fra i Geti né in Siria,
 Non ho io in questa testaccia anch'io malizia?
 Non saprò ordir un giunto anch'io, ch'a tessere
 Abbia fortuna poi, la qual propizia
 (Come si dice) agli audaci suol essere?
 ma che farò, che con un vecchio credulo
 Non ho a far, qual a suo modo Terenzio
 O Plauto suol Cremete o Simon fingere?.
 Ma quanto egli è più cauto, maggior gloria
 Non è la mia, s'io lo piglio alla trappola?».

Alla fine del monologo, per continuare la sua riflessione meta-teatrale, Corbolo si burla di un topos ricorrente della commedia: l'arrivo, al momento opportuno, del personaggio appena nominato sulla scena:

«(...) Or eccolo
 A punto! questo è un tratto di comedia,
 Che nominarlo et egli in capo giungere
 De la contrada è in un tempo medesimo».

Per continuare il gioco, Corbolo si nasconde per non essere visto, il che è ancora un «tratto di comedia»:

«Ma non vo' che mi vegga prima ch'abbi la
 rete tesa, dove oggi spero involgerlo»⁵⁰

Molte differenze separano *I Suppositi* dalla *Lena*. Tra le due commedie c'è stata la «lezione» della *Mandragola*. *La Lena* mostra un'evoluzione del teatro dell'Ariosto non soltanto da un punto di vista tecnico ma anche ideologico: si tratta ormai, come ricordava M. Baratto, di un teatro aperto alla possibilità di «usare socialmente la tematica della commedia»⁵¹.

50. *Ibidem*, III,2 pp.181-182. Per l'analisi della scena cf.M.Baratto, *La commedia del Cinquecento...*, p.109-110.

Tradizione e innovazione nella comedia del Cinquecento

47

Le commedie della prima metà del Cinquecento utilizzano, come abbiamo visto, un certo numero di temi mutuati dalla tradizione latina: l'opposizione tra il padrone sciocco e il servo astuto, la beffa ai danni del vecchio innamorato, il travestimento dei due gemelli e i malintesi comici che ne derivano. Questi temi, complicati, trasformati, amplificati nella produzione in volgare, diventano in questi anni, a loro volta, dei *topoi* a cui si riferiranno alcuni fra i più grandi commediografi, italiani e stranieri, per tutto il secolo e oltre. Nasce in questo periodo la grande tradizione della commedia italiana che, da allora fino ai nostri giorni, non ha mai smesso di arricchirsi e rinnovarsi.

Bianca CONCOLINO MANCINI ABRAM

51. *Ibidem*, p.112