

La Mandragola di Niccolò Machiavelli



La commedia come strumento critico e “specchio della vita privata”



Masteroppgave i italiensk litteratur, Elisabeth Knapstad Angioni

Bergen, 06.05.2008

En spesiell takk rettes til :

Førsteammanuensis Margareth Hagen for faglig veiledning, oppmuntring og fantastisk oppfølging under arbeidet med masteroppgaven.

Roberto for tålmodighet, støtte og uvurderlig hjelp under arbeidsprosessen.

Tvillingene for at de holdt seg på plass i magen slik at jeg greide å bli ferdig med og få levert oppgaven.

Sommario

1. Introduzione	4
2. Vita e opere di Machiavelli	5
2.1 La Mandragola	8
2.1.1 Il successo teatrale de la Mandragola.....	9
2.1.2.Sommario della vicenda de la Mandragola:	10
2.2 Machiavelli e la commedia	11
3. La commedia del Cinquecento	13
3.1 Quadro generale della commedia cinquecentesca.....	13
3.2 Il realismo nelle commedie cinquecentesche	17
4. Ipotesi di lavoro.....	23
5. Premesse teoriche	26
5.1 Il personaggio comico	26
5.2 L'antropocentrismo dell'Umanesimo e del Rinascimento.....	29
5.3 Realismo e antropologia di Machiavelli.....	31
5.3.1 Il realismo di Machiavelli	31
5.3.2 L'antropologia di Machiavelli.....	33
6. Analisi della Mandragola	35
6.1 Ligurio	35
6.1.1 L'origine del nome Ligurio	35
6.1.2 Un parassito o il lucido genio della trama ?.....	36
6.1.3 Ligurio e Machiavelli – un legame particolare di alter ego ?.....	37
6.1.4 Il ruolo di Ligurio nella trama	41
6.1.5 Architetto, regista e pianificatore	45
6.2 Nicia	47
6.2.1 L'origine del nome Nicia	47
6.2.2 Nicia: un simbolo della borghesia fiorentina ai tempi di Machiavelli ?	48
6.2.3 Il ruolo di Nicia nella trama	53
6.2.4 Il linguaggio di Nicia.....	56
6.3 Lucrezia	61
6.3.1 L'origine del nome Lucrezia	61
6.3.2 Il ruolo di Lucrezia nella commedia	62
6.3.3 Interpretazioni allegoriche.....	69
6.4 Callimaco	75
6.4.1 Introduzione	75
6.4.2 Il ruolo di Callimaco nella trama.....	75
6.4.3 Teorie ed analisi	78
6.5 Frate Timoteo	79
6.5.1 Introduzione	79
6.5.2 La scena della vedova	80
6.5.3 La scena della corruzione.....	82
6.5.4 Il convincimento di Lucrezia.....	85
6.5.6 I monologhi : il frate come osservatore e commentatore	85
6.5.7 L'ultima scena	88
6.5.8 Teorie ed analisi	89
7. Conclusione.....	92
 Bibliografia.....	 94

1. Introduzione

La presente tesi è intitolata "La *Mandragola* di Niccolò Machiavelli: la commedia come strumento critico e "specchio della vita privata" ed è un'analisi della commedia principale del noto segretario fiorentino.

L'introduzione della versione della *Mandragola* che useremo come base per questo lavoro¹ inizia con queste parole: "Com'è possibile che il fondatore del pensiero politico moderno, l'autore del *Principe*, abbia scritto anche la più bella commedia italiana ? " e anche noi siamo rimasti incuriositi da questo lato, per molti versi trascurato, del famosissimo Niccolò Machiavelli.

Cercheremo, elaborando questa tesi, di avvicinarsi ad una parte meno conosciuta dell'universo machiavellico e di vedere come l'autore, in una maniera del tutto innovativa, riesca ad usare la commedia come strumento critico verso la sua contemporaneità. Sulla nostra ipotesi di lavoro e sulle premesse teoriche entreremo comunque in modo dettagliato più avanti.

Qui di seguito daremo prima una breve introduzione alla vita e le opere di Machiavelli, per poi presentare il testo teatrale, ed il rapporto di Machiavelli con la commedia in genere, che fu tutt'altro che casuale e superficiale, fattori che approfondiremo nel capitolo 2.2.

Sin d'ora chiariamo che ci è sembrato importante porre l'attenzione, attraverso la *Mandragola*, anche alla commedia cinquecentesca italiana in generale. Essa rischia di essere dimenticata per la sua breve vita, mentre in verità è stato un modello di riferimento fondamentale per il futuro teatro rinascimentale di Shakespeare e Molière, e costituisce il primo esempio di civiltà teatrale moderna dopo l'antichità. Nel terzo capitolo presenteremo un quadro generale della commedia italiana del Cinquecento, per poi verificare se in essa si possa trovare una tendenza realistica. Il concetto di realismo sarà una componente fondamentale poi nella nostra analisi della *Mandragola*.

Nei seguenti due capitoli, il quarto e il quinto, presenteremo la nostra ipotesi di lavoro e le premesse teoriche della nostra analisi, che, collegando i personaggi principali della trama alla visione dell'uomo di Machiavelli, cercherà di vedere se in loro, e quindi in questa commedia, si possa trovare un realismo precoce che aspira a criticare la società contemporanea attraverso la scena comica.

¹ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori.

La parte principale della seguente tesi si trova nel capitolo sesto: qui analizzeremo una per una, le figure centrali della trama, il loro ruolo nella commedia, l'intertestualità, le eventuali allegorie con la società contemporanea, il loro linguaggio ed il loro legame con il modello della commedia classica. Utilizzeremo a questo fine sia il testo di base della commedia, sia il lavoro di altri studiosi, ma la nostra ambizione vorrebbe anche essere quella di illustrare elementi nuovi del testo della commedia, o almeno di mantenere su di essa un'ottica aperta e sempre curiosa alla ricerca di nuovi aspetti.

2. Vita e opere di Machiavelli

Niccolò Machiavelli nasce a Firenze il 5 maggio del 1469. È il terzogenito di Bernardo Machiavelli, dottore in leggi, e di Bartolomea Nelli, a cui si attribuiscono delle rime sacre.

Nel 1476 comincia lo studio del latino, sotto le direttive di un "Matteo maestro" e poi di un certo Battista Poppi. Quattro anni più tardi intraprende lo studio della matematica. Il suo primo scritto datato risale al due dicembre del 1497 ed è una lettera inviata al cardinale di Perugia per ottenere un beneficio ecclesiastico. Nel febbraio del 1498, all'età di 29 anni, tenta inutilmente di entrare nella vita pubblica, ancora dominata dai seguaci del Savonarola. Nel marzo dello stesso anno scrive la famosa lettera a Riccardo Bechi sulle preghiere del Savonarola. Il 19 giugno, nel nuovo clima politico determinato dalla sconfitta della parte fratesca, viene finalmente eletto segretario della Seconda Cancelleria della nuova Repubblica di Firenze. Il 14 luglio gli viene affidata anche la Segreteria della nuova magistratura dei Dieci di libertà e di balia.

Nel 1499 si occupa della conduzione della guerra contro Pisa: nel maggio ne fa un resoconto con *il Discorso fatto al magistrato dei Dieci sopra le cose di Pisa*. In marzo e in luglio compie le prime legazioni diplomatiche presso Jacopo Appiani, signore di Piombino, e presso Caterina Riario Sforza, contessa d'Imola e Forlì. Nell'anno 1500 si reca ancora al campo di Pisa, dove assiste ad un ennesimo fallimento militare, in gran parte dovuto all'indisciplina ed alla rivolta delle truppe mercenarie: per questo motivo, accompagnato da Francesco della Casa, compie la sua prima missione in Francia, presso Luigi XII.

Nel 1501 si reca a Pistoia, scossa da lotte di fazione. Sull'argomento scriverà l'anno dopo, *il De rebus pistoriensibus*. Sposa Marietta Corsini, di origine popolana, dalla quale avrà cinque figli. Nel 1502 è inviato, a due riprese (giugno e ottobre), presso Cesare Borgia; dapprima a spiare le mosse rispetto alla rivolta che il duca Valentino preparava ad Arezzo; successivamente, a Sinigallia, quando Borgia elimina i capitani ribelli della Magione.

L'anno successivo (1503) ritorna in dicembre a Firenze e, in relazione agli avvenimenti cui ha assistito, scrive *Del modo di trattare i popoli della Val di Chiana ribellati, la Descrizione del modo temuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il signor Pagolo e il duca di Gravina Orsini e le Parole da dirle sopra la provvisione del danaro*. Nell'ottobre, dopo la morte di Alessandro VI e quella repentina del suo successore Pio III, si reca a Roma per seguire i lavori del conclave da cui uscirà eletto Giulio II, che porterà alla rovina il duca Valentino.

Tra il gennaio e il marzo del 1504 è a Lione, presso Luigi XII, per chiedere aiuto nella guerra contro Pisa. Nell'aprile è in missione diplomatica a Piombino. Nel decimo anniversario della fondazione della repubblica fiorentina compone in terzine *il Decennale primo* che abbraccia gli eventi dal 1494 al 1504.

Nell'aprile del 1505 è in legazione presso Giampaolo Baglioni, signore di Perugia; quindi nel maggio successivo presso Gianfrancesco Gonzaga, marchese di Mantova; infine, a luglio, presso Pandolfo Petrucci, signore di Siena. In seguito alle sconfitte dell'esercito mercenario fiorentino propone la creazione di un'Ordinanza Fiorentina. Il 15 febbraio del 1506 avviene in Firenze la prima presentazione dei soldati, da lui arruolati nel Mugello e nel Casentino. Nell'agosto si reca a Civitacastellana presso la Curia. Segue Giulio II nella presa di Perugia in settembre, poi, in ottobre, è a Cesena, per la rassegna delle truppe pontificie.

Nel dicembre dello stesso anno viene istituita la Magistratura, da lui promossa, dei nove ufficiali dell'Ordinanza e della milizia fiorentina, di cui viene nominato Segretario. Scrive *il Discorso dell'ordinare lo Stato di Firenze alle armi*.

A dicembre del 1507 viene invitato nel Tirolo presso l'imperatore Massimiliano, dove rimarrà per sei mesi; da questa esperienza nascerà *il Rapporto delle cose della Magna*, ripreso nel 1509 nel *Discorso sopra le cose dell'Allemagna e sopra l'imperatore*, poi rielaborato e ampliato nel *Ritratto delle cose della Magna* (1512).

Tornato nel giugno del 1508 a Firenze, recluta truppe a San Miniato e a Pescia, e le conduce al campo nella guerra contro Pisa. L'8 giugno del 1509 entra in Pisa vinta con i suoi battaglioni. Nel novembre dello stesso anno si reca a Mantova per pagare il primo tributo di Firenze all'imperatore. Scrive probabilmente *il Decennale secondo*, sugli eventi dal 1504 al 1509. Nel luglio del 1510 si reca a Blois per incontrare Luigi XII ed al suo ritorno a Firenze scrive *il Ritratto delle cose di Francia*. Continua ad interessarsi del potenziamento dell'esercito fiorentino.

Nel 1511 si trova a Milano, e poi per la quarta volta in Francia per cercare di indurre Luigi XII a revocare il concilio scismatico convocato a Pisa contro Giulio II. Fallita la

missione, si trova a Pisa, all'apertura del concilio, per cercare di ottenere il trasferimento ad altra città. In marzo avviene a Firenze la prima rivista della cavalleria da lui arruolata.

Nell'anno 1512 nella Dieta di Mantova, la Lega santa decide il rientro dei Medici a Firenze, che capitola il 16 settembre, dopo la sconfitta a Prato dell'Ordinanza fiorentina. Machiavelli viene esonerato dal suo ufficio, confinato per un anno nel territorio fiorentino e costretto a pagare una rilevante somma di denaro.

Nel febbraio del 1513, sospettato ingiustamente di aver preso parte alla congiura antimedicina del Boscoli, viene arrestato e torturato. Nel marzo, dopo aver beneficiato di un'amnistia, si ritira nella sua tenuta dell'Albergaccio presso San Casiano. Inizia i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, interrotto per comporre – tra luglio e dicembre – *Il Principe (De Principatibus)*. Tra il 1515 e 1516 dedica senza successo *il Principe* a Lorenzo di Piero de' Medici.

Comincia a frequentare le riunioni accademiche degli Orti Oricellari², dove legge i *Discorsi* man mano che li compone. Nel 1517 scrive *l'Asino d'oro* e porta a compimento i *Discorsi*. Nel 1518 si reca a Genova per conto di mercanti fiorentini. Scrive *La Mandragola, la Novella di Belfagor arcidiavolo e il Dialogo intorno alla nostra lingua*³. La commedia *La Mandragola* fu messa in scena per la prima volta in occasione dei festeggiamenti per il ritorno dalla Francia di Lorenzo di Piero de' Medici, duca di Urbino, con la sposa Maddalena della Tour d'Auvergne.

Tra il 1519 e il 1520 scrive i sette libri dell'*Arte della guerra*. Si reca a Lucca per tutelare gli interessi di alcuni mercanti fiorentini; qui scrive *la Vita di Castruccio Castracani*. Viene assunto per due anni dallo studio di Firenze per scrivere gli annali e le cronache della città. Stende *il Discorso delle cose fiorentine dopo la morte di Lorenzo*. Viene messa in scena a Roma la commedia *La Mandragola*.

A maggio del 1521 si reca al capitolo dei Frati minori a Capri, passando per Modena dove si incontra con Francesco Guicciardini, governatore della città, con il quale intrattiene un

² Gli **Orti Oricellari** appartennero alla famiglia Rucellai, della quale *Oricellari* è una variante più antica del nome di famiglia. L'inclinazione mecenatesca della famiglia Rucellai, simile a quella dei Medici, portò a svolgere qui le sedute dell'Accademia platonica, che ospitò alcuni dei più importanti letterati e uomini di cultura dell'epoca, come Niccolò Machiavelli, Jacopo Nardi e papa Leone X. Nell'Accademia si parlava spesso di politica e questi discorsi cadevano spesso inevitabilmente sulla questione repubblicana, con le antiche *libertas* sempre più appannate dalla crescente dominazione dei Medici. Nel 1513 una congiura vera e propria ebbe come sfondo le idee che circolavano nel circolo accademico degli Orti, e vi furono alcuni arresti, tra i quali quello di Niccolò Machiavelli, il quale però ebbe una lieve pena mentre i due maggiori responsabili, Pietro Paolo Boscoli e Agostino Capponi, furono torturati e condannati a morte. La chiusura definitiva dell'Accademia avvenne nel 1523.

³ La datazione di queste opere però è incerta.

vivace scambio epistolare durante il periodo della sua missione. Risiede per lo più all'Albergaccio, e qui per conto della Signoria si dedica alla composizione delle *Istorie Fiorentine*.

Nel 1522 rischia di essere coinvolto in una congiura antimedicea, promossa nell'ambiente degli Orti Oricellari. *La Mandragola* viene messa in scena al carnevale di Venezia con grande successo.

Nel 1525 completa in otto libri le *Istorie fiorentine* che dedica e presenta, a Roma, al papa Clemente VII (Giulio de Medici), ricevendo una buona accoglienza ed un donativo. In agosto è a Venezia per conto dei mercanti fiorentini. Scrive la commedia *Clizia*.

Nel 1526 viene eletto Provveditore e Cancelliere del Magistrato dei Procuratori delle mura, da lui promosso. Si reca in Lombardia per seguire le mosse dell'esercito imperiale, per incarico del Guicciardini, che seguirà a Piacenza, poi a Modena e infine a Parma.

Nel 1527 mentre si trova a Civitavecchia, dopo il sacco di Roma, gli giunge la notizia della caduta dei Medici a Firenze e dell'instaurazione di un governo repubblicano, dal quale spera inutilmente di essere reintegrato nei suoi incarichi.

Muore il 21 giugno 1527 a Firenze all'età di 58 anni. Nel 1532 esce a Firenze la prima edizione a stampa de *Il principe (De princibus)*. Nel 1559 insieme ad altri scritti dell'autore, *Il principe* fu inserito nella prima edizione dell'*Index Librorum Prohibitorum dalla Santa Congregazione dell'Inquisizione Romana*⁴, sotto il papato di Gian Pietro Carafa, Paolo IV.

2.1 La Mandragola

La Mandragola di Niccolò Machiavelli è una commedia da molti considerata il capolavoro della commedia del rinascimento ed è un inestimabile classico della letteratura italiana. È composta da un prologo e cinque atti e prende il titolo dal nome di una radice cui venivano attribuite caratteristiche afrodisiache, molto centrale nella trama.

La datazione dell'opera ha suscitato molte polemiche ma la maggior parte degli studiosi ritengono oramai che quasi certamente fu scritta tra il gennaio e il febbraio del 1518.

⁴ La prima edizione ufficiale dell'*Index librorum prohibitorum* fu pubblicata nel 1559 dalla Santa Congregazione dell'Inquisizione Romana sotto il papato di Gian Pietro Carafa, ovvero Paolo IV, un papa spietato e sanguinario a cui si deve, tra l'altro, l'istituzione del ghetto ebraico di Roma. Nel corso dei quattro secoli della sua storia fu aggiornato venti volte per impedire la contaminazione della fede e la corruzione della morale attraverso la lettura di libri teologicamente ritenuti sbagliati o immorali. Esso conteneva quindi l'elenco dei libri considerati pericolosi dall'autorità ecclesiastica per la fede e la morale dei cattolici.

Pasquale Stoppelli⁵ sostiene invece che Machiavelli molto probabilmente la compose tra il 1513 e il 1514, dato che sia il frasario sia la vicenda della commedia hanno svariate similitudini con il contenuto delle lettere scambiate tra l'autore e Francesco Vettori in questo periodo. Al di là di queste che sono e rimangono speculazioni, possiamo però di certo assumere che l'opera sia stata composta tra il 1513 e il 1518, ovvero gli anni in cui Machiavelli attraversò la fase più sperimentalmente umanistica della sua attività, gli anni dei *Discorsi* e del *Principe*, e del *Dialogo intorno alla nostra lingua*; gli anni dell'esilio, della reclusione e della delusione personale e politica ma allo stesso momento il periodo di maggiore produttività creativa. Sempre al 1518 risalirebbe la prima edizione, realizzata da un tipografo anonimo che dette alla commedia il titolo di *Comedia di Callimaco et di Lucretia*.

La seconda edizione della *Mandragola* fu stampata a Venezia da Alessandro Biondoni nel 1522, con lo stesso titolo non autorizzato della prima. La terza edizione, uscita a Roma presso i tipografi Calvo nel 1524, recuperò il titolo legittimo: *Comedia facetissima intitolata Mandragola et recitata in Firenze*. Lo stesso titolo fu assegnato alla quarta edizione di Cesena pubblicata da Girolamo Soncino del 1526⁶.

2.1.1 Il successo teatrale de la *Mandragola*

Sul successo teatrale della commedia esistono informazioni e fonti più certe che per quanto riguarda la datazione della composizione. Secondo Roberto Ridolfi, ritenuto da Stoppelli⁷ il più autorevole biografo di Machiavelli, la commedia sarebbe stata rappresentata per la prima volta nel corso del carnevale fiorentino nel 1518, mentre la seconda rappresentazione fu messa in scena a settembre dello stesso anno in occasione dei festeggiamenti per il ritorno dalla Francia di Lorenzo di Piero de' Medici, Duca d'Urbino, con la sposa Maddalena de la Tour d'Auvergne. Dopo la probabile rappresentazione fiorentina del 1518, ed una romana ancora nel 1520, *la Mandragola* fu replicata a Venezia nel corso del carnevale del 1522, con tale successo che la prima recita non andò oltre il IV atto per la troppa rissa della folla che voleva goderne, e di nuovo nel 1526, sempre a Venezia in occasione del noto carnevale a febbraio.

A Firenze fu allestita nel 1525 in casa di Bernardino di Giordano al canto di

⁵ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori, introduzione, p.11.

⁶ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori, appendice.

⁷ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori, appendice, p.140.

Monteloro dalla Compagnia della Cazzuola, con scene di Andrea del Sarto⁸ e di Bastiano da Sangallo detto Aristotile. Questo spettacolo viene tra l'altro descritto da Vasari nel suo *Vite de' più eccellenti architettori, pittori e scultori italiani* (1550). Inoltre, per il carnevale del 1526 il Guicciardini, presidente della Romagna al servizio del Papa, intendeva metterla in scena a Faenza, e scambiò varie interessanti lettere con Machiavelli, che per l'occasione compose altre cinque canzoni, da dirsi all'inizio e tra un atto e l'altro, e che figurano in tutte le edizioni moderne della commedia. Guicciardini venne però richiamato a Roma da Clemente VII e il progetto non fu mai realizzato.

2.1.2.Sommario della vicenda de la Mandragola:

A Firenze, una coppia di coniugi molto benestanti non riesce ad avere figli e ne muore dal desiderio. La moglie, giovane e nota per la sua straordinaria bellezza, si chiama Lucrezia; il marito, già in età avanzata, oltre che sciocco ed ignorante nonostante un titolo di Dottore in legge, si chiama Nicia Calfucci. A Parigi vive contemporaneamente un giovane fiorentino di nome Callimaco Guadagni, che sentendo descrivere la bellezza incredibile della donna se ne innamora perdutamente senza neanche averla vista. Egli ritorna a Firenze accompagnato dal servo Siro con un unico scopo: conquistare Lucrezia. Ma la donna risulta onestissima e di impeccabile moralità e l'impresa sembra inizialmente impossibile.

Callimaco ricorre all'aiuto di un mediatore dotato di una grande furbizia, Ligurio, che inventa un piano d'azione fondato sull'inganno, puntando sulla stupidità del marito e sul desiderio suo e della moglie di procreare un erede. Callimaco fingerà di essere un grande medico sostenendo di conoscere un metodo infallibile per fare ingravidare le donne sterili: far bere alla donna in questione una bevanda che contiene il succo della radice della mandragola. Ma la mandragola è una pianta velenosa ed il primo uomo ad avere rapporti sessuali con la donna dopo che lei avrà bevuto il miscuglio, andrà incontro a morte sicura.

Il marito si lascia truffare dal "medico" ma chiaramente non può sottoporsi lui alla prova, rischiando di morire. Callimaco finto-medico suggerisce allora una soluzione: catturare un giovanaccio dalla strada e costringerlo con forza ad avere rapporti con la donna per una notte, in modo che si prenda lui il veleno della mandragola. Quel "giovanaccio" sarà ovviamente il giovane amante (Callimaco) mascherato. Nicia, dopo una resistenza iniziale, si convince a far eseguire il piano.

⁸ Andrea del Sarto - pseudonimo di Andrea Vannucchi (Firenze, 16 luglio 1486 – Firenze, 21 gennaio 1530) pittore fiorentino.

Ma vorrà la bella madonna Lucrezia accettare un piano così immorale e violento? Convincerla sarà il compito del suo confessore religioso, frate Timoteo, che viene ricompensato abbondantemente con denaro ed aiutato dal sostegno della madre di lei, Sostrata.

Il piano viene eseguito come previsto e l'amante, travestito e camuffato, sarà messo dallo stesso Nicia nel letto della propria moglie. A Lucrezia l'incontro pare inizialmente una violenza nei suoi confronti, ma a metà della notte Callimaco si rivela, dichiarandole il suo amore. Vinta dalla situazione, Lucrezia si dà anima e corpo all'amante, non solo per una notte ma per sempre, ovviamente senza che lo sappia il marito.

Il giorno dopo tutto si placa in un "lieto fine" dove tutti hanno raggiunto lo proprio scopo, ma dove tutti sono stati ingannati l'uno dall'altro e dove ogni personaggio nasconde una doppia faccia. Nella scena finale si radunano tutti in chiesa per essere benedetti dal frate Timoteo. La finta benedizione è anch'essa un inganno eseguito per l'apparenza, e fondato su bugie e falsità gestiti tra l'altro da un uomo della chiesa stessa, il frate Timoteo, inquietante per la sua totale mancanza di scrupoli morali e per la sua avidità materialistica. Un "lieto fine" quindi più tragico che allegro e che lascia l'amaro in bocca, sensazione nuova e fino ad allora non consueta nelle commedie.

2.2 Machiavelli e la commedia

L'interesse di Machiavelli verso la commedia nacque molto prima della composizione della *Mandragola*. Si può dire quasi con certezza che appartiene a lui la trascrizione dell'*Eunuchus* di Terenzio⁹ firmato con il nome di "Nicolaus Maclavellus"¹⁰ Ma l'esperienza davvero fondamentale che lo spingerà con entusiasmo ad approfondire la conoscenza della commedia e del linguaggio proprio di questa forma drammatica, sarà la traduzione in volgare dell'*Andria* di Terenzio, datata solitamente al 1517, ma secondo Stoppelli risalente probabilmente al 1495¹¹. Machiavelli impara la drammaturgia della commedia classica traducendo *Andria*, e nonostante il colorito decisamente fiorentino ed il contenuto realistico e contemporaneo della *Mandragola*, il modello di riferimento più forte rimane la commedia classica, in particolar modo, proprio quella di Terenzio e di Plauto.

La seconda commedia scritta da Machiavelli, *Clizia*, rappresentata a Firenze per la prima volta nel 1525 e pubblicata nel 1537, è una libera interpretazione della *Casina* di

⁹ nell'attuale ms. Rossigno 884 della Biblioteca Vaticana.

¹⁰ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori, introduzione, p.12.

¹¹ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori, introduzione, p.12.

Plauto. *Clizia* non viene considerata dagli studiosi all'altezza della *Mandragola*, né per le qualità letterarie né per la capacità innovativa del contenuto, ma è collegata alla prima sia per le tematiche di immoralità e la "beffa d'amore" che per la trama. Troviamo infatti un riferimento diretto in *Clizia* alle vicende della *Mandragola*: nella terza scena, il protagonista maschile Nicomaco racconta del miracolo eseguito da parte di frate Timoteo che ha fatto rimanere incinta la sterile monna Lucrezia, moglie di Nicia Calfucci, e che ha dato al frate la fama di essere un santarello. Sua moglie Sonofria risponde ironicamente: Gran miracolo, un frate fare ingravidare una donna! Miracolo sarebbe se una monaca la facessi ingravidare ella! Frate Timoteo funge tra l'altro anche come il loro confessore di casa.

Alcuni ritengono che Machiavelli abbia scritto un'altra commedia già nel 1504, intitolata *Le Maschere*, a imitazione delle *Nuvole* di Aristofane. Questa notizia venne data dal nipote dello scrittore Giuliano de Ricci, che apparentemente ebbe una copia della commedia, che poi andò persa col tempo. Inoltre Machiavelli fu ovviamente ispirato dalle altre commedie del cinquecento: *La cassaria* e *I suppositi* di Ariosto e *La Calandria* di Bibbiena, e fu anche influenzato dalla cultura umanistica con la riscoperta dei classici e le traduzioni di questi.

La commedia fiorentina non nacque in verità neanche con *La Mandragola*. Già nei primi decenni del '500 esistette un gruppo di commediografi che quasi tutti fecero parte dell'ambiente intellettuale intorno agli Orti Oricellari: Iacopo Nardi, Lorenzo di Filippo Strozzi, Eufrosini Bovini, Francesco Leoni e Donato Giannotti. Le commedie composte da questi sono quasi tutte andate perse ma delle tre commedie di Strozzi (*Commedia in versi*, *La Pisana* e *La Violante*) esiste ancora oggi una copia di mano del Machiavelli della *Commedia in versi*. Machiavelli, che quindi aveva certamente come punto di riferimento anche le precedenti esperienze della commedia fiorentina, è comunque stato l'unico a scegliere la forma innovativa della prosa e non i versi, come era stato consueto fino ad allora.

L'opera linguistica di Machiavelli, *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*¹² è legata anch'essa alle discussioni che avvenivano negli Orti Oricellari, soprattutto in seguito alla visita di Giangiorgio Trissino¹³, durante la quale quest'ultimo aveva fatto conoscere il contenuto del *De vulgari eloquentia* di Dante. Fra le quattro tematiche principali dell'opera ne troviamo due dedicate proprio alla commedia ed al linguaggio della commedia:

¹² Datazione incerta, ma fu scritta probabilmente tra 1516-1518, pubblicata la prima volta nel 1730 da Bottari.

¹³ Gian Giorgio Trissino dal Vello d'Oro (Vicenza, 8 luglio 1478 – Roma, 8 dicembre 1550) è stato un umanista italiano di poliedrici interessi: poeta, tragediografo, linguista, filosofo, fu anche esperto d'arte militare ed appassionato di architettura; svolse attività diplomatica per il papato. Amico e mentore di Andrea Palladio, tradusse il *De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri.

- definizione della commedia come “specchio d’una vita privata”, da trattarsi “ridicolarmente”, con “termini e motti che facciano questi effetti, cioè che muovano il riso”
- il comico come saldatura tra linguaggio della tradizione e linguaggio appartenente alla sfera familiare¹⁴

E’ quindi verosimile che anche attraverso queste esperienze letterarie Machiavelli venne in contatto con il genere della commedia e ne fu attratto con vivo interesse.

Nel suo libro sul teatro del cinquecento Mario Baratto sostiene che troviamo tanto nel prologo della *Clizia*, quanto nel *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* il primo, vero, acuto teorico della commedia. Secondo lui, il primo che comincia a riflettere in modo personale, e rilevantemente sistematico sul linguaggio e sui personaggi della commedia, è proprio Machiavelli.¹⁵ Questo ci dimostra che l’interesse per la commedia di Machiavelli fu tutt’altro che casuale e superficiale; troviamo in lui anzi una consapevolezza e un profondo interesse verso questa forma letteraria.

Stoppelli sostiene inoltre¹⁶ che tra tutte le commedie del rinascimento italiano *La Mandragola* di Machiavelli sia la prima e forse anche l’unica veramente Terenziana, nello spirito e nella forma. Questa capacità di Machiavelli di unire l’indiscutibile riferimento al modello classico con le esigenze di rappresentare il presente in maniera schietta, realistica e del tutto innovativa, fa di questa commedia un testo ritenuto affascinante, unico e significativo da parte degli studiosi in tutto il mondo, sia come testo in sé, sia per capire i contrasti dell’epoca in cui fu scritto, sia per conoscere e capire meglio il personaggio complesso e geniale del suo autore: Niccolò Machiavelli.

3. La commedia del Cinquecento

3.1 Quadro generale della commedia cinquecentesca

Il termine commedia deriva dalla parola greca "comodia". Composta da "Kòmos", corteo festivo e "odè", canto, indica come questa forma di drammaturgia sia lo sviluppo in forma compiuta delle antiche feste propiziatorie in onore delle divinità elleniche, con probabile riferimento ai culti dionisiaci. Per i padri della lingua italiana, il vocabolo indicava

¹⁴ Baratto, M. (1977). *La commedia del Cinquecento*. Vicenza: Neri Pozza editore. p.6.

¹⁵ Baratto, M. (1977). *La commedia del Cinquecento*. Vicenza: Neri Pozza editore p.70.

¹⁶ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori, introduzione, p.24.

un componimento poetico che comportava un lieto fine, ed il cui stile 'medio' si collocava a metà strada fra la tragedia e l'elegia. Dante intitolò *comedia* il suo poema, considerando invece l'*Eneide* di Virgilio una tragedia.

Secondo Aristotele “la commedia è imitazione di persone più volgari dell’ordinario; non però volgari di qualsivoglia specie di bruttezza o fisica o morale, bensì di quella sola specie che è il ridicolo, perché il ridicolo è una partizione speciale del brutto “ (Poetica). Mentre Platone condanna il comico come rappresentazione dell’uomo ridicolmente presuntuoso, Aristotele ne recupera l’aspetto ironico mediante il quale anche il brutto viene ricondotto a una sorta di catarsi. Nell’antichità era delegata alla commedia e allo stile comico la descrizione, intellettualmente deformata degli aspetti concreti e risibili della vita quotidiana, come ha dimostrato l’Auerbach¹⁷. Non va dimenticata l’importanza del carnevale nell’individuazione delle fonti antiche del comico, come ha mostrato Bachtin; Nel carnevale la realtà viene sottoposta a una dissacrazione eversiva, il mondo è rappresentato alla rovescia, le gerarchie ribaltate; il comico si unisce alla satira e alla parodia, convogliando nella farsa popolare una più autentica attenzione alla vita dei ceti umili. Alla luce di questi presupposti, si può comprendere come la commedia sia particolarmente connessa alla realtà sociale e politica, così da subirne forti condizionamenti nella sua evoluzione letteraria.¹⁸

Le fondazioni europee del teatro moderno furono poste in Italia nel cinquecento e questa è stata la prima civiltà teatrale dopo l’antichità classica. La civiltà teatrale rinascimentale, in particolare del cinquecento, non solo reintroduce dopo la grande stagione classica, greca e romana, l’esperienza sociale del teatro, ma produce una drammaturgia nuova, vale a dire la serie di generi canonici che hanno costituito a lungo il codice della cultura teatrale internazionale. Tra *La divina commedia* di Dante Alighieri e le altre opere scritte in volgare e la prima commedia scritta in lingua italiana, *La Cassaria* (1508) di Ludovico Ariosto, intercorrono poi ben duecento anni. È un lungo periodo di assenza causato in gran parte dal pregiudizio cristiano/medioevale contro la comicità come forma di alta presentazione. Due fenomeni storici/letterari hanno contribuito in maniera determinante all’abbattimento di questo pregiudizio: Il successo del *Decameron* (1347) di Giovanni Boccaccio e la riscoperta dei manoscritti delle commedie antiche di Plauto e Terenzio, e di conseguenza le loro traduzioni.

¹⁷ Auerbach, E. (1956). *Mimesis, il realismo nella letteratura occidentale* (Vol. I). Torino: Einaudi.

¹⁸ Marchese, A. (1992). *Dizionario di retorica e di stilistica*. Milano: Arnoldo Mondadori.

Il teatro italiano che nasce nel cinquecento è un teatro *d'élite*, recitato e finanziato da un ambiente molto esclusivo e gli spettacoli non sono accessibili al popolo. Inoltre, è la prima volta nella storia che il teatro viene recitato in uno spazio chiuso, uno spazio costruito solo ed esclusivamente per questo obiettivo, nasce cioè l'edificio teatrale. In realtà questo teatro *d'élite* nasce, a cavallo tra il '400 ed il '500 dalla convergenza di due forze essenziali¹⁹:

1. un ambiente sociale egemonico di nobili, di cortigiani, e di una ricca borghesia urbana; un ambiente che può assicurare, finanziariamente, l'allestimento del luogo teatrale e le risorse economiche per organizzare il rito dello spettacolo. E che trova negli edifici e negli spettacoli stessi anche i simboli del potere economico, e/o del potere politico.
2. una "casta di intellettuali", cioè di scrittori e artisti legati a questo ambiente e che da esso traggono i mezzi per vivere.

Questi intellettuali sono tutti, artisti e scrittori, permeati da una cultura umanistica largamente diffusa e attiva in tutte le arti. Alla base di questo teatro nuovo ci sono da una parte, oltre agli interessi edonistico-culturali dei committenti, il loro interesse al prestigio personale; e dall'altra gli interessi creativi degli intellettuali e degli artisti ad essi legati. Sono gli intellettuali che premono, quasi impongono, un nuovo ideale di arte e cultura grazie anche al prestigio di cui godono. Per capire l'entusiasmo degli intellettuali rinascimentali verso la commedia e il teatro, dobbiamo rifarci alla storia delle scoperte di testi classici che si susseguono negli ultimi decenni del quattrocento, e in tale ambito alla scoperta di nuovi testi plautini²⁰ e delle edizioni di Terenzio e di Plauto. Le commedie riscoperte o scoperte cominciano a essere recitate verso la fine del quattrocento nel loro testo latino.

Il successivo fenomeno delle traduzioni appare il risultato della pressione di un ceto sociale elevato, accademico, umanistico. "Il veicolo della traduzione" è fondamentale, capace di portare il teatro a un pubblico più vasto, non limitato ai soli specialisti della lingua latina.

Le traduzioni in "volgare" si moltiplicano tra il quattro e il cinquecento, e correlativamente si moltiplicano le recite dei comici latini, di Plauto in particolare; a Ferrara, a Mantova, a Firenze, a Roma, a Venezia. Infatti, nello spazio di una decina di anni, a cavallo tra i due secoli, la recita in volgare si estende a "macchia d'olio" e contribuisce alla creazione di un nuovo teatro profano.²¹

¹⁹ Baratto, M. (1977). *La commedia del Cinquecento*. Vicenza: Neri Pozza editore, pp.42,43.

²⁰ Dodici commedie nuove scoperte da Niccolò di Treviri nel 1429.

²¹ Baratto, M. (1977). *La commedia del Cinquecento*. Vicenza: Neri Pozza editore, pp.46,47.

La messa in scena della *Cassaria* di Ariosto, nel 1508, viene considerata il primo sbocco di rilievo della commedia del '500, non a caso a Ferrara, e cioè proprio dove vi erano state frequentissime traduzioni e recite. Nel Prologo della *Cassaria* Ariosto parla di “nova commedia”, un prodotto che implica la competizione “de li moderni ingegni” con gli “antiqui”(v.9), “è ver che né volgar prosa né rima/ha paragon con prose antique o versi”(vv. 10-11), mostrando un grande rispetto per e un senso di umiltà nei confronti dei maestri classici.

È fondamentale anche il passaggio decisivo da un luogo scenico primitivo e provvisorio ad un luogo teatrale fisso e innovativo che si svolge nel terzo decennio del '500, quando si sviluppa sempre più rapidamente la scena in prospettiva. Essa viene diffusa come modello di palcoscenico da una serie di spettacoli di grande successo, e l'ingegnere che costruiva la scena poteva spesso essere un grande pittore come ad esempio lo stesso Raffaello Sanzio. Questi spettacoli di grande successo costituiscono la prima prova concreta, in Italia, di un connubio di sforzi da parte di intellettuali diversi, scrittori e scenografi; sono spettacoli che non solo consolidano un istituto teatrale, ma si propongono come modelli indiscussi alle rappresentazioni che seguiranno, imprimendo alla traiettoria della commedia, in quanto manifestazione spettacolare, un vero salto qualitativo. Si affermano dunque: una nuova drammaturgia comica profana, un nuovo quadro scenico per rappresentarlo, la scena in prospettiva. Quest'ultima, in particolare, incorpora la realizzazione di una terza dimensione, quella della profondità. E qui è essenziale il rapporto fra pittura e scenografia.²²

Per quanto riguarda il contenuto, le commedie cinquecentesche prendevano le sue componenti fondamentali dal modello Plautino-Terenziano²³:

1. La scena unica visualizzata come scena urbana, dimensione cittadina, borghese.
2. La divisione del testo teatrale in scene e atti. Ogni scena si definisce per inquadrare le presenze dei personaggi, secondo una partizione che resta invariata fino agli scenari cinematografici. La divisione in atti fu introdotta secondo le indicazioni di Orazio, per il quale il testo teatrale non doveva essere superiore né inferiore a cinque atti.
3. La situazione, il conflitto drammatico, che nello schema plautino si concentra nel

²² Nel 1548 Bibbiena rappresentò la *Calandria* a Lione, in Francia, con attori fiorentini, per Enrico II di Francia e Caterina de Medici. È la prima commedia italiana rappresentata all'estero, in lingua originale con scenografia italiana. Questo evento è importante anche perché è legato alla prima scena in prospettiva introdotta in Francia in assoluto.

²³ Borsellino, N. (1989). *La tradizione del comico, l'eros, l'osceno, la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*. Milano: Garzanti, pp. 11-19.

conflitto generazionale tra vecchi e giovani e nei conseguenti ostacoli all'amore ed negli equivoci da rimuovere.

4. La tipologia. Il catalogo di base che prevede in prima istanza una distinzione sociale tra servi e padroni, poi gli èthe, i diversi caratteri: giovani innamorati, vecchi anch'essi innamorati, cortigiane e più raramente donne di altro stato, parassiti, soldati, straccioni.

Poi arriviamo alla struttura verbale: il testo teatrale. Nel Rinascimento la forma plautina o terenziana resta uno scheletro, mentre la sostanza verbale e narrativa proviene da un grandissimo modello, dal *Decameron* di Giovanni Boccaccio. Nel linguaggio comico di questi anni possiamo trovare uno schema del tutto innovativo, con una freschezza ed un vivace realismo mai visto prima nella letteratura italiana.

Di questo realismo Machiavelli fu esponente precoce, ma prima di poterci concentrare sulla *Mandragola* di Machiavelli è necessario analizzare il rapporto fra le commedie del cinquecento in genere ed il realismo, collegato strettamente anche al modello linguistico del *Decameron*.

3.2 Il realismo nelle commedie cinquecentesche

Inizialmente dobbiamo precisare il concetto di realismo: il dizionario *Le Monnier* lo definisce in questo modo:

in letteratura e nelle arti figurative, ogni tendenza a rappresentare, senza idealizzarla, la realtà nei suoi aspetti concreti e sensibili, in quanto implica l'osservazione della vita quotidiana o considerazione della vita sociale nei suoi problemi

mentre *Garzanti* usa queste parole per inquadrare il termine :

in arte e in letteratura, ogni indirizzo che ispira la rappresentazione alla realtà, evitando di deformarla o idealizzarla: il realismo si contrappone all'idealismo.

Il realismo affonda le sue radici nel mondo antico e ha come punto di riferimento la *Poetica* di Aristotele. I generi letterari più elevati e perfetti, secondo Aristotele, non sono quelli fedeli alla realtà, ma piuttosto quelli che rappresentano gli uomini migliori di quello che sono nella realtà, ovvero il poema epico e la tragedia. La tragedia rappresenta l'azione alta, di personaggi elevati, la mimesi del destino di potenti, mentre la commedia rappresenta la descrizione del quotidiano.

Il sistema dei generi che fu introdotto nel cinquecento, ispirato dal teatro antico, aveva sostanzialmente tre generi: la commedia, la tragedia, e un genere misto in varie direzioni, l'egloga o la favola pastorale. Nell'Italia del '500 primeggiava la commedia, mentre la tragedia ebbe una diffusione minore.

Come mai è stata la commedia e non la tragedia ad avere maggior successo nel cinquecento? Come abbiamo già sottolineato, gli artisti erano legati sia economicamente che spiritualmente all'ambiente in cui vivevano, che fungeva da spettatore e da critico. Fu lo stesso ambiente a finanziare sia la loro creatività, sia la loro esistenza. Gli artisti, essendo pagati dalle stesse persone che dovevano godere dello spettacolo, non potevano permettersi di allontanarsi troppo dal gusto dei padroni o di essere eccessivamente critici nei loro confronti. Mentre la tragedia in genere ritrae il potere, ovvero il ceto sociale più alto della società, la commedia è ambientata in genere in un mondo borghese subalterno, ma priva di responsabilità politiche. Questo ambiente non è quello popolare, ma di certo è inferiore rispetto a quello delle corti e dell'*èlites* sociali.

La commedia del cinquecento rimane allora lo studio di un certo spaccato sociale che solo indirettamente coinvolge il pubblico, perché di rado tocca in modo esplicito i ceti del pubblico di corte. Essendo comunque non popolare, ma di classe medio alta, permette agli spettatori anche di riconoscere se stessi, e quindi divertirsi di più, senza però rimanere offesi o indignati. L'ambiente raffigurato è socialmente inferiore, e consente di indagare la natura umana e la contemporaneità con maggiore libertà, mettendo in evidenza anche i lati più oscuri e poco pregevoli. In tal modo gli intellettuali riescono ad usare la commedia per far arrivare i loro messaggi critici e satirici verso la società contemporanea.

Ma questa voglia o esigenza di riprodurre la realtà o la contemporaneità in teatro non nasce solo dalla scoperta di testi antichi; è collegata anche strettamente alla visione umanistica del mondo tipica di quel periodo, alla cosiddetta "imago mundi", compromesso complessivo tra l'immagine del mondo quale elaborato del pensiero di un'epoca e l'immagine del mondo quale si manifesta di fatto sulla scena. Il rispecchiarsi del mondo nella scena teatrale è tipico della visione umanistica. "Mondana scaena" era, per gli umanisti, il mondo stesso: il teatro poteva condensare i sensi della vita. Quanto alla commedia, è una scoperta anch'essa umanistica che il quotidiano, il mediocre, finanche il basso, comunque l'antisublime, non sia affatto un modo degradato di rappresentare il mondo. Dunque, senza lo schema umanistico, senza la dimensione "mediocre" dell'*humanitas* contrapposta a quella sublime della *divinitas*,

il mondo non sarebbe “entrato nella scena”, e la scena non sarebbe entrata nel mondo²⁴.

Nel concetto umanistico del mondo è poi centrale anche il tema della variabilità, l'apparente volubilità delle cose. Il principio umanistico della variabilità del mondo, cui aderiscono l'Ariosto e l'Aretino, ci consente di staccarci dalla vanità delle passioni umane, di coglierne la pazzia. E proprio tema della pazzia è centralissimo nel pensiero umanistico e trova uno spazio notevole nella commedia. La commedia è insieme rappresentazione della pazzia e denuncia della pazzia. In ambito teatrale il tema della pazzia - anche nel senso dell'elogio erasmiano²⁵ - comporta la nobilitazione del giullare, del "fool". Incorpora il giullare con tutto il carico della sua imprevedibilità, oscena, diabolica, carnevalesca, e lo eleva di grado inserendolo nel rapporto che la commedia istituisce tra il mondo qualificato e stabile della cultura e quello quotidiano e imprevedibile del vissuto.

Per creare una commedia nuova, basata sulla contemporaneità, serviva infine una lingua. Come già accennato è stata indiscutibile qui l'influenza del *Decameron* di Boccaccio. Gli autori di commedie trovano un modello ideale nella fraseologia boccacciana, che incorpora una simulazione più prossima al parlato. Con *il Decameron* il gioco, l'effetto, si sviluppa sull'ambiguità (nella commedia classica si giocava invece allo scoperto), sull'imprevedibile e sul “doppio gioco”. Nasce nel cinquecento italiano un grande linguaggio comico, fondato su un codice di incomunicabilità, inaugurato dalle coppie comiche del *Decameron*: servo-padrone, furbo-sciocco, pedante-ignorante. Il grande gioco beffardo della commedia è molto importante nel *Decameron*, spregiudicatamente erotico, osceno, anticlericale, infine libertino. Al livello tematico troviamo spesso le follie di Eros, del desiderio amoroso.

Il primo esempio della commedia “boccacesca” rilevante è *La Calandria* di Bibbiena. Già nel prologo si esprime la novità di questa commedia, *La Calandria* è “in versi, non in prosa; moderna, non antiqua; volgare, non latina”. Mentre Ariosto aveva l'aria di scusarsi per l'uso di una lingua che non poteva aspirare alla perfezione del latino di Plauto o Terenzio, Bibbiena difende la scelta del volgare: “la lingua che Dio ci ha data, e l'unica che possa assicurare il diletto dei spettatori, che tutti dotti non sono “. Questa consapevolezza, da parte dell'autore, della forza e dunque della legittimità comica del toscano parlato, annuncia la funzione di modello, di prototipo che *La Calandria* svolgerà per i commediografi

²⁴ Borsellino, N. (1989). *La tradizione del comico, l'eros, l'osceno, la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*. Milano: Garzanti pp. 11-19, 98-111.

²⁵ *Elogio della follia* è un saggio scritto nel 1509 da Erasmo da Rotterdam (Rotterdam, 27 ottobre 1466 - Basilea, 12 luglio 1536, teologo, umanista e filosofo olandese) e pubblicato per la prima volta nel 1511.

successivi.²⁶ La commedia è stata subito riconosciuta nel cinquecento come *archetipo* di un nuovo genere teatrale. Bibbiena cura comunque gli interessi della famiglia dei Medici anche al livello della “propaganda culturale”, rimane il fedele servitore, lucido ma distaccato. La commedia diventerà invece veramente critica e più coraggiosa, con un secondo fine oltre al semplice divertimento solo con un altro scrittore: Niccolò Machiavelli.

Analizzando il rapporto tra realismo e la commedia del ‘500, non possiamo non mettere in risalto la figura di Machiavelli: oltre ad aver già espresso nel *Principe* il suo concetto di realismo precoce, ebbe una consapevolezza particolare per quanto riguarda il linguaggio comico. “La commedia intende essere la rappresentazione di un quotidiano” scrive Machiavelli nel *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*; “ il fine d’una commedia è di proporre uno specchio d’una vita privata”. La natura dell’uomo deve, secondo Machiavelli, essere studiata al livello del comportamento quotidiano. Il linguaggio delle commedie cinquecentesche fu come già accennato molto influenzato da Boccaccio, e la lingua toscana regnava nel volgare: nel *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* Machiavelli nota come scrittori *non toscani* come Ariosto incontrarono certe difficoltà linguistiche nel trovare espressioni “orali, vivaci”, quotidiane, perché il volgare era distante alla loro lingua.

Machiavelli dice che le commedie di Ariosto erano prive “di quei sali che ricerca la Commedia [...] perché i motti ferraresi non gli piacevano e i fiorentini non sapeva, talmente che gli lasciò stare”²⁷, e sostiene inoltre che Ariosto non fa altro che proporre una lettura combinatoria, più libera e ingegnosa, del teatro comico latino, che rimane il suo unico codice di riferimento. Tale divertimento sembra artificiale a Machiavelli per la lingua composita in cui si materializza, con latinismi e formule letterarie, lontano dal linguaggio parlato. Il linguaggio comico deve invece godere della libertà consentita dalla festa teatrale, delle impertinenze vitali e necessarie delle parole “sciocche o ingiuriose, o amorose”, come scrisse Machiavelli nel prologo del *Clizia*, che si contrappongono “al parlare grave e severo”.

Con *La Mandragola* la commedia assume una luce diversa, che sembra aspirare a una

²⁶ *La Calandria* dipende per la trama e per parecchie trovate comiche dal *Decameron*. Con parole e gesti immediatamente percepibili nella loro comicità, ricchi di carica comunicativa. L’essenza del linguaggio teatrale è proprio nel suo dover essere immediatamente comunicabile. È fondamentale il ritmo delle battute. Proprio questo tipo di linguaggio scenico, risolto con evidenza nel gesto e nella parola, il Bibbiena sa reinventare sul piano della lingua volgare. Bibbiena è stato inoltre un importante ispiratore per la commedia dell’Arte. Sappiamo per esempio che all’origine della figura di Arlecchino si trova il personaggio dello Zanni, il contadino bergamasco²⁶. Il Bibbiena è un modello importante nella commedia del ‘500 per il suo modo consapevole di usare la scena, e sa introdurre nella festa di corte la *facezia*, il riso e assicurare divertimento. Non a caso, nel secondo libro del *Cortegiano*, il tema del riso e della facezia è affidato a Bibbiena.

²⁷ Machiavelli, N. (1976). *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*. (B. T. Sozzi, A cura di) Torino: Einaudi. p.23.

reale drammaturgia, cioè a un teatro fondato in primo luogo sui valori del testo, e perciò su un rapporto intellettuale tra l'autore e il suo pubblico. *La Mandragola* è allora un primo esempio sintomatico, offerto da un autore per vari aspetti eccezionale, di come la commedia possa essere utilizzata e trasformata dall'interno in un terreno ricco di contrasti e di fermenti sociali e politici. È niente meno che il primo esempio moderno di come la commedia possa essere usata come strumento critico, come satira.

Quasi opposto fu invece il caso di Ruzzante, che rappresentò una tradizione di mimi e buffoni da tempo vivace a Venezia e nel Veneto. La sua commedia più importante è *La moscheta*. Le commedie cinquecentesche che costituiscono un modello e un punto di riferimento per gli scrittori successivi sono secondo Mario Baratto *La Cassaria*, *I Suppositi*, (Ariosto) *La Calandria* (Bibbiena) e *La Mandragola* (Machiavelli). Ma per la componente del realismo vorremmo mettere in risalto altri due importanti esempi del tardo cinquecento. Anzitutto *Gli straccioni* (1543), di Annibale Caro, il cui titolo è basato su due personaggi realmente esistiti.²⁸ In secondo luogo *Il candelaio* di Giordano Bruno (pubblicato a Parigi nel 1582), il testo conclusivo del teatro cinquecentesco, l'ultima commedia del '500. Dopo quest'opera si esaurisce la nuova commedia italiana.²⁹

Infine è importante tenere in mente che questo teatro nasce in un periodo di grande rottura, di crisi e contrasti. Il realismo come genere si oppone all'idealismo, ed anche se non vi è stato un vero movimento realista in questo teatro, si potrà dire certamente che esso contrasta e si dissocia dall'idealismo rinascimentale. Tutta la letteratura e l'arte in genere fu influenzata dallo choc profondo, dal senso di fine di un'epoca. Diventa quasi l'emblema della crisi di una cultura e di una società. È la fine, per molti, dell'egemonia culturale italiana, della superiorità della civiltà dell'Italia su quella dell'Europa. Nel 1565 regnarono il dominio

²⁸ La commedia non fu mai pubblicata o messa in scena durante la vita del suo autore perché ritenuta troppo legata al momento in cui era scritta e soprattutto troppo romana: dal luogo dell'azione, quel Campo de' Fiori su cui si affacciavano le finestre di palazzo Farnese, alle stesse persone da cui prende il titolo, i fratelli mercanti rovinati (appunto gli straccioni).

²⁹ Anch'essa non fu mai pubblicata in patria bensì a Parigi. La commedia di Bruno è una caustica, spietata denuncia della cultura del tardo cinquecento, in tutte le sue forme. Ad esempio tramite il degenerato petrarchismo del personaggio Bonifacio, tramite la scienza della natura degradata, la superstizione e l'avidità di ricchezze di Bartolomeo, la mania grammaticale di Manfurio. La trama viene espressa attraverso un linguaggio brutalmente realistico, scandaloso, con il quale l'autore denuncia il trionfo della malavita sulla società dei benestanti e dei dotti. Bruno condanna il presente come se fosse l'inferno e mostra una visione apocalittica della sua contemporaneità. Si collega alla tradizione comica del '500 per l'uso dei personaggi non come individui psicologicamente caratterizzati e plausibili, ma come portatori di un intrigo e di un linguaggio, che diventano parodia di una cultura in crisi e strumento per distruggerla. Se ne dissocia invece per la totale assenza di modelli classici. *Il candelaio* ci indica che la commedia cinquecentesca si è evoluta sempre di più verso un nuovo teatro moderno, critico nei confronti della contemporaneità, liberandosi via via sempre di più dal modello del teatro classico.

spagnolo e la controriforma della Chiesa, che esercitarono una duplice pressione ideologica, di carattere politico e religioso. Tante opere tra quali il *Decameron* e tutte le opere di Machiavelli, vengono proibite dalla chiesa. Tale pressione non basterebbe da sola a spiegare la stasi della drammaturgia comica, ed in generale del teatro italiano. Questa è dovuta anche ad un processo di cristallizzazione sociale che blocca la situazione italiana: un processo di arretramento socio-economico e un ripiegamento della borghesia in decadenza, frutto concentrico della pressione politica e religiosa, esercitata su una situazione sociale ed economica in regresso.

Possiamo raccogliere ora, in conclusione, i frammenti di un realismo precoce che stava nascendo nella commedia, l'inizio di un teatro moderno, innovativo. Ma fu un *teatro d'élite* troppo legato al suo ambiente esclusivo e fragile. Dalla frantumazione di queste strutture sociali deriva anche la rottura della casta di intellettuali. Tanti di questi, se non muoiono, fuggono all'estero.

La commedia italiana del '500 è stata il primo tentativo europeo di creare una vera drammaturgia della commedia, basato sul testo, sul dialogo tra spettatore ed autore. Vince però "il modello di Ruzante": il mimo, il teatro dei gesti che si manifesta in commedia dell'arte - che avrà un grandissimo successo in Europa.

È dunque una vicenda per molti aspetti paradossale, quella che abbiamo delineata per il teatro comico del cinquecento. Un teatro nuovo che ha elementi preordinati: spazio teatrale, spazio scenico, organismo strutturale chiuso, meccanismo preciso del gioco comico. Ed è un teatro che sarà sfruttato dalla drammaturgia europea; basti pensare all'influsso che la novella e la commedia del Rinascimento italiano hanno avuto sul teatro di Shakespeare e di Molière, per non parlare del teatro spagnolo. Si tratta dunque di un prodotto che ha diffuso una nuova idea del teatro. E insieme un teatro che già agli inizi del secolo seguente si esaurisce, rivelando, anche nella propria morte, il suo stretto legame con la base sociale e culturale che lo aveva espresso e che ora non esiste più. Tutto ciò può risultare fruttuoso per capire il futuro, perché se la Commedia dell'Arte è stata particolarmente importante nella storia del teatro europeo, se i suoi comici hanno insegnato a tutta l'Europa una tecnica della recitazione e un teatro fondato sul movimento fisico e sui gesti, è anche vero che tale teatro si realizzava a spese di una drammaturgia comica, fondata sul testo, e sul rapporto con la contemporaneità, che gli uomini del Cinquecento come Ariosto, Machiavelli, Bibbiena ecc. avevano tentato invano di costruire, e che la società italiana non aveva però permesso di sviluppare nei secoli seguenti.

Per quanto riguarda infine il rapporto con il realismo, non è stato esplicitamente

espresso un movimento realistico nella commedia del '500. Analizzando lo sviluppo, riteniamo però che si possa avvertire uno sviluppo verso una vena realistica. Iniziando da Ariosto, che rappresenta un classicismo quasi “militante” ma comunque scrive le prime commedie in volgare ben riuscite, e proseguendo con Bibbiena, che conferma “il realismo linguistico” con il suo stile boccaccesco, i suoi ritratti sensuali ed erotici, ma pur sempre dentro lo schema accettabile del divertimento, mai pericolosamente critico. La commedia diventa invece con Machiavelli e *La Mandragola* uno strumento di critica verso la contemporaneità: usando l'arma del realismo riesce a colpire in maniera rilevante il mondo contemporaneo, sia attraverso l'uso consapevole della lingua dialettale, sia attraverso riferimenti storici e geografici ben precisi. Machiavelli funge così da modello per i futuri commedianti, come Annibale Caro e Giordano Bruno, che portano la commedia ancora più vicino alla forma satirica e realistica che senza timore denuncia e ritrae una contemporaneità inquietante e sconcertante.

La commedia viene spesso considerata una forma leggera, il puro intrattenimento senza messaggi profondi, ed è interessante sottolineare allora che proprio la commedia nel rinascimento è stata l'arena in cui gli artisti potevano esprimere un giudizio sul mondo contemporaneo, una finestra che oggi può rivelarci tante sfumature della loro visione del mondo, di come si esprimevano linguisticamente e con quanta libertà si poteva trattare argomenti di solito tabù, come per esempio le varie sfumature della sessualità. Il rinascimento è stato in tal senso una “boccata d'aria”, un respiro di libertà tra il medioevo e la controriforma, un sottofondo aperto, in grado di assicurare a questi artisti la libertà di descrivere la realtà e di ritrarre la natura umana in una maniera molto franca e senza timore.

Un fatto che sarebbe stato assolutamente impensabile sia nel medioevo che nei trecento anni seguenti. Si potrà dire forse che anche in questo il rinascimento è riuscito ad avvicinarsi agli eroi dell'antichità, che descrivevano la natura umana con una maggiore libertà rispetto al mondo occidentale cristiano.

4. Ipotesi di lavoro

Lasciamo ora la commedia cinquecentesca in generale e cominciamo ad avvicinarci all'opera che abbiamo scelto come materia per questa analisi, *La Mandragola* di Niccolò Machiavelli. La nostra intenzione è quella di analizzare la sua commedia non semplicemente come un testo teatrale basato sul modello classico di Terenzio, ma di immergerla in un contesto più ampio. Cercheremo di collegarla ad altre opere del segretario fiorentino, alla sua

filosofia politica e morale ed alla sua visione della natura umana. Abbiamo già visto guardando lo sviluppo teatrale del '500 che *la Mandragola* si differenzia dalle commedie precedenti proprio perché mira a lanciare un messaggio più profondo che va oltre il puro divertimento. *La Mandragola* sembra voler dialogare con il pubblico e far riflettere sulle condizioni della società contemporanea, e potrebbe mostrarsi per noi una finestra unica sulla società fiorentina ed italiana di allora, che Machiavelli cerca di ritrarre “come uno specchio della vita privata”.

Per poter approfondire gli aspetti che più ci interessano è purtroppo inevitabile doverne trascurare altri. Per tale ragione, pur senza tralasciare la fondamentale importanza che ha avuto il modello classico sulla creazione dell'opera, non faremo tuttavia nella nostra analisi una comparazione dettagliata con le commedie di Plauto e Terenzio, altro aspetto che avrebbe potuto rivelarsi molto interessante, in modo da poter dare abbastanza spazio a ciò che ci interessa di più in questo lavoro.

Prima di affrontare come nell'universo machiavellico si collocano il realismo e la sua visione della natura umana, presenteremo ora i testi che useremo come interlocutori per poter illustrare e mettere a confronto i vari punti di vista. Il testo di base che useremo è la nuova edizione de *la Mandragola*, a cura di Pasquale Stoppelli, pubblicato su Oscar Mondadori (Milano) nel 2006. Abbiamo deciso di consultare questa edizione perché è molto elaborata, con note particolarmente approfondite ed analisi dettagliate oltre ad avere un'introduzione e un'appendice ricca e completa. In più Stoppelli presenta nuove teorie e formula analisi del testo molto utili, spunto ideale per l'analisi creativa che intendiamo effettuare di questo testo teatrale. Altri testi originali di Machiavelli che abbiamo consultato sono *Il principe (De principatibus)*, nella nuova edizione a cura di Giorgio Inglese, pubblicato da Einaudi (Torino) nel 1995, l'opera linguistica *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, edizione critica con introduzione note e appendice a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, pubblicato da Einaudi (Torino) nel 1976, e infine *Dieci lettere private*, a cura di Giovanni Bardazzi, Salerno editrice, Roma, 1988. Per il resto ci siamo rivolti a varie fonti secondarie e pubblicazioni di altri studiosi sul testo della *Mandragola*.

Non daremo qui una presentazione dettagliata della letteratura secondaria, ma vorremmo sottolineare che cercheremo, nel corso dell'analisi, di confrontarci con le posizioni di alcuni dei più importanti studiosi e con i loro diversi punti di vista, rapportandoli tra loro con la finalità di poter così meglio illustrare la varietà di interpretazioni che ha avuto *La Mandragola*. Ci limitiamo dunque qui ad un accenno a queste opere di non scarsa importanza.

Nella sua opera saggistica “*Mutazione*” e “*riscontro*” nel teatro di Machiavelli e altri

*saggi sulla commedia del cinquecento*³⁰ Giulio Ferroni lancia l'espressione "antropologia machiavelliana" (che a volte chiama "antropologia della mutazione") e la utilizza come punto di riferimento principale nella sua analisi de *la Mandragola*, cercando di catalogare i vari personaggi in una gerarchia meritocratica basata sulle idee del segretario fiorentino. Noi adotteremo questo termine (antropologia machiavelliana) per riferirci alla visione dell'uomo di Machiavelli e ad essa (ed allo scritto di Ferroni) ci rifaremo più volte.

Ezio Raimondo, nel suo *Politica e commedia dal Beroaldo al Machiavelli*³¹ parla del naturalismo machiavellico; secondo lui una posizione di schietto naturalismo dominata dalla consapevolezza quasi ossessiva delle cose che vanno in rovina, dei corpi che si corrompono. Egli compara la drammaturgia de *la Mandragola* con una partita di scacchi in cui tutto è stato progettato in ogni minimo dettaglio, senza imprevisti o sorprese, ovvero con un "colpo di letto", analogo ad "un colpo di stato".

Nel saggio *Politica e teatro nel badalucco di Messer Nicia*³² Franco Fido sottolinea la fiorentinità dell'opera e sostiene che Machiavelli vorrebbe colpire la chiusura mentale, il trionfo provincialismo dei suoi cittadini con la commedia.

Nel suo libro *Niccolò Machiavelli TEATRO, Andria, Mandragola, Clizia*³³ Guido Davico Bonino analizza *La Mandragola* tramite i personaggi della trama sottolineando tra le altre cose la fiorentinità degradata di Nicia ed il dualismo di Lucrezia.

Molti hanno tentato di argomentare per una interpretazione politica de *la Mandragola*. Il tentativo più conosciuto e anche il più discusso rimane quello di Alessandro Parronchi: nel suo libro *La prima rappresentazione della Mandragola*³⁴ la commedia viene definita un'allegoria degli avvenimenti politici di Firenze avvenuti del 1512: Callimaco sarebbe il giovane Lorenzo di Piero de' Medici duca d'Urbino rimpatriato da Parigi, che conquista Firenze (Lucrezia) ingannando Soderini (Nicia) con l'aiuto della chiesa (Timoteo). Anche a questa teoria guarderemo più volte durante il nostro lavoro.

Daremo conto poi nel corso della trattazione di diverse interpretazioni tratte da articoli e saggi.

Per aiutarci invece nello studio della componente realistica del lavoro ci siamo essenzialmente basati sul libro *La vita quotidiana in Italia ai tempi di Machiavelli* di Paul

³⁰ Bulzoni editore, Roma 1972.

³¹ Il Mulino, Bologna 1972.

³² Italica, vol 46, no.4.1969.

³³ Einaudi Editore, Torino 1979.

³⁴ Editore Polistampa, Firenze 1995.

Larivaille³⁵, mentre per immettere la commedia di Machiavelli in un contesto più ampio del teatro cinquecentesco ci è stato molto utile il libro di Mario Baratto *La commedia del cinquecento*³⁶: quest'ultimo testo, oltre a dare un quadro storico preciso ed elaborato, contiene varie riflessioni e degli spunti interessanti sulla commedia principale di Machiavelli.

Abbiamo fatto la scelta di incentrarci principalmente sui personaggi della trama, ed useremo le interpretazioni delle loro figure come punto di partenza per approfondire ed affrontare i vari aspetti del testo teatrale, tentando così di avvicinarsi ad una parte poco conosciuta dell'universo machiavellico.

5. Premesse teoriche

5.1 Il personaggio comico

Consultando il lavoro di vari studiosi ci siamo resi conto che non siamo per niente gli unici ad aver trovato particolarmente affascinanti i personaggi de *la Mandragola* ed a voler analizzare l'opera tenendo presente il pensiero e le esperienze del suo autore. Molti in precedenza hanno cercato di interpretare i suoi personaggi secondo la meritocrazia di Machiavelli, o di vedere in essi delle allegorie di persone realmente esistite o le tendenze della società contemporanea del segretario fiorentino. Non è difficile comprendere questa grande attenzione, considerato il fascino particolare che suscita il pensiero machiavellico, la capacità di osservazione e di caratterizzazione della natura umana che Machiavelli dimostra nella *Mandragola*. Sarebbe quindi un controsenso escludere aprioristicamente l'universo filosofico di Machiavelli nell'analisi di una sua opera letteraria, anche perché è talmente presente come autore che viene difficile non voler "dialogare" con la sua persona, ovvero con l'insieme dei suoi pensieri. Siamo ben coscienti di non essere in alcun modo i primi a voler tentare un approccio simile, ma cercheremo comunque di eseguire la trattazione in modo originale senza la paura di interpretare il testo anche in maniera libera mantenendo uno "sguardo fresco" sulla sua opera.

Dovremo prima però cercare di chiarire il concetto del personaggio comico, o della figura teatrale.

Il personaggio della commedia rinascimentale prende i suoi componenti fondamentali dal modello Plautino-Terenziano, e viene creato basandosi su di esso. Come abbiamo già ricordato nella commedia antica era anzitutto presente una distinzione sociale tra servi e

³⁵ Biblioteca universale Rizzoli, Milano 1988.

³⁶ Neri Pozza Editore, Vicenza 1977.

padroni, poi venivano gli “èthe”, cioè i diversi personaggi della commedia, individuati per categoria.

Mario Baratto³⁷ sostiene che il personaggio della commedia rinascimentale non è un individuo, come saremmo abituati a considerarlo dopo l’esperienza del teatro borghese e naturalistico, e come nascerà invece solo dopo la scoperta della psicoanalisi di Freud con il teatro moderno di Ibsen e Strindberg. Secondo Baratto non possiamo rilevare nella *Mandragola* una caratterizzazione psicologica precisa o individuale di Madonna Lucrezia, di Messer Nicia, di Callimaco o degli altri: essi sono personaggi nella misura in cui sono emblematici del tipo dello sciocco (Nicia) dell’amante che vuole conquistare la donna maritata (Callimaco), dell’oggetto del desiderio dell’amante (Lucrezia) e così via. Il personaggio sarebbe quindi nella commedia del ‘500 la rappresentazione di una condizione sociale, di un età, di un sesso ecc. Ma saranno veramente questi personaggi così privi di una propria caratterizzazione e di motivazioni psicologiche individuali? Analizzando le varie figure drammatiche della commedia di Machiavelli cercheremo di vedere come si collegano al modello classico e come se ne dissociano, e se possano simbolizzare fattori concreti della contemporaneità del segretario fiorentino.

Una figura o un personaggio drammatico infatti può svolgere tanti ruoli diversi. Può rappresentare un’idea, un simbolo o essere la metafora di qualcosa o di qualcuno. Può essere il portavoce di commenti intertestuali voluti, ed inoltre può avere una o più funzioni ben precise nella trama dell’opera. Può rappresentare un personaggio storico realmente esistito o può essere del tutto inventato, ma rappresentare ugualmente eventi realmente accaduti.

Nel suo *The theory and Analysis of Drama*³⁸ Manfred Pfister spiega che il rapporto tra la figura e il plot di una trama tradizionalmente è stata esaminata cercando di decidere quale dei due abbia la precedenza.³⁹ Non vorremo di certo contraddire Aristotele e i suoi successori o in alcun modo sottovalutare l’importanza dell’intreccio, ma ci permetteremo di affrontare il testo con un approccio diverso in cui le due componenti siano considerate strettamente legate tra di loro, assumendo che l’una dipende necessariamente dall’altra. Non entreremo invece nel discorso sull’importanza gerarchica della figura o del personaggio nei confronti della trama o dell’intreccio, limitandoci all’esame di queste figure. In questa commedia è infatti

³⁷ Baratto, M. (1977). *La commedia del Cinquecento*. Vicenza: Neri Pozza editore, p.75.

³⁸ Pfister, M. (1977). *The theory and analysis of Drama*. (J. Halliday, Trad.) Cambridge: Cambridge University Press.

³⁹ Pfister indica lo sviluppo dei teorici che insistono che il plot abbia la precedenza sulla figura, citando queste opere: *la Poetica* di Aristotele, *Versuch einer kritischen dichtungskunst di Gottsched*, e infine il *Short Organon on the Theatre* di Bertold Brecht.

particolarmente interessante lo sviluppo caratteriale interno di alcuni dei personaggi, oltre (ed insieme) al ruolo che essi svolgono nella trama.

Nel capitolo *Figure versus person*⁴⁰ Manfred Pfister sottolinea la differenza tra una figura drammatica e una persona realmente esistita, nel senso che una figura drammatica esiste solo grazie alla creazione dell'autore, e perciò solo non potrà mai essere separata dal proprio ambiente o dal suo ruolo o dalla funzione che svolge nella trama. Un lettore o uno spettatore potrà quindi assumere che lo scrittore abbia avuto una ragione precisa per la quale abbia voluto creare proprio questa figura, e dare a questa figura un ruolo preciso nella sua commedia o nella sua trama. In quest'ottica cercheremo di ipotizzare il perché Machiavelli abbia creato proprio questi personaggi e quali eventuali messaggi abbia voluto trasmettere tramite le loro figure e le loro azioni. Vedremo poi che la scelta dei nomi ed altri fattori li collegano strettamente alla contemporaneità di Machiavelli, o a personaggi realmente vissuti o a tendenze, gruppi o altri fattori importanti e conosciuti all'epoca.

Abbiamo già accennato che cercheremo di vedere come Machiavelli usa la commedia come strumento critico, tramite il quale mira a lanciare un messaggio forte per quanto riguarda la società contemporanea. Anche Bakhtin⁴¹ parla della commedia, ovvero del riso, e della figura del pazzo come "voce veritas". Nel suo libro su Rabelais descrive la risata come una forza liberatoria, e nomina la "risata carnevalesca" come la risata di tutti i popoli. "La risata toglie le barriere e apre la strada alla libertà" sostiene Bakhtin, e sottolinea che la prima barriera da scavalcare con la risata è la paura, in primo luogo la paura della morte. Quindi la figura comica può fungere come la voce della verità, e proprio perché la sua arma è il riso e l'assurdità della commedia, ci permette di liberarci da schemi tradizionali e di oltrepassare tabù senza aver paura, dato che ci viene offerta questa possibilità sotto il segno disarmante della risata, del divertimento. Bakhtin sostiene che fu proprio con la nascita dell'umanesimo e del rinascimento che la risata acquistò un significato filosofico, e che esiste un'intima connessione tra la rinascita Rinascimentale e quello che lui chiama la risata metafisica. Non possiamo entrare più in dettaglio sulle teorie di Bakhtin, ma prima di lasciare il suo universo molto affascinante vorremmo aggiungere che per lui la risata incorpora la libertà, che a sua volta in sé incorpora la follia; più siamo liberi, più esiste il rischio di follia, di pazzia. Per Bakhtin la follia è collegata alla verità: come la follia, anche la verità spesso risulta

⁴⁰ Pfister, M. (1977). *The theory and analysis of Drama*. (J. Halliday, Trad.) Cambridge: Cambridge University Press., p.161.

⁴¹ Il materiale su Bakhtin è stato preso dal Patterson, D. (1988). *Essays on Bakhtin and His Contemporaries*. Lexington, Kentucky: The university press of Kentucky, capitolo 1; *Bakhtin and Foucault: Laughter, Madness and Literature*, la traduzione dall'inglese all'italiano è mia.

scandalosa, fuori dalle norme e suscita paura. È dalla verità che la risata e la follia prende i suoi poteri. Quindi il personaggio o la figura comica non è necessariamente solo una presenza ridicola e divertente, ma può benissimo essere un messaggero che tiene in bocca la “verità effettuale delle cose”, per usare le parole di Machiavelli.

5.2 L’antropocentrismo dell’Umanesimo e del Rinascimento

Prima di spiegare meglio il suo concetto di realismo e la sua visione antropologica è necessario rimarcare che la tendenza di mettere l’individuo o la persona al centro dell’universo fu una tendenza diffusa in tutto l’Umanesimo e il Rinascimento. Analizzando *La Mandragola* terremo quindi ben presente il realismo/naturalismo di Machiavelli e la sua particolare visione dell’uomo. Cercheremo di focalizzare la nostra analisi sulle figure centrali della trama. Questa scelta non è basata soltanto su un interesse particolare per il concetto machiavellico della natura umana, o sul desiderio di vedere la commedia sotto la luce del suo realismo precoce. È anche una scelta basata sulla visione innovativa dell’uomo che regnò nell’umanesimo e nel rinascimento italiano. Cercheremo ora di spiegare brevemente in che cosa consisteva questa nuova visione del mondo e dell’essere umano:

L’Umanesimo e il Rinascimento non sono nettamente separati, l’uno confluisce nell’altro pur avendo caratteristiche diverse. L’Umanesimo è prevalentemente letterario e precede il Rinascimento. Si studiano le *humanae litterae* contrapposte alla *divinae litterae*. Si riscoprono i classici, e soprattutto, si interpretano in modo diverso, non dandone più un significato esclusivamente religioso ma guardando soprattutto al lato umano. L’umanesimo ha alla base una nuova visione dell’uomo non più legato alla divinità, ma visto come essere del tutto naturale, che spazia liberamente e senza pregiudizi sull’ambiente umano in cui vive ed agisce. La natura, campo d’azione privilegiato dell’uomo, non è più corrotta dal peccato: si può quindi ben operare nel mondo e trasformarlo con la propria volontà. Gli uomini del ‘400 sono coscienti di essere diversi da quelli del passato: essi sono i moderni rispetto agli uomini del medioevo da cui vogliono distaccarsi. È in questo periodo che nasce la considerazione del Medioevo come un’età oscurantista a cui i rinascimentali oppongono la loro età moderna.⁴²

⁴² Quando si parla di Rinascimento risulta piuttosto difficile stabilirne una data di inizio, che infatti varia a seconda delle materie. La data convenzionale è il 1492 quando la scoperta del Nuovo Mondo segna l’avvio di una nuova epoca; secondo altri il Rinascimento inizia quando Copernico nel 1517, ipotizzando un sistema eliocentrico, ribalta la visione del mondo dell’uomo medioevale e ne fa crollare secolari certezze e valori. Secondo Jacob Burckhardt il Rinascimento costituisce una frattura rispetto al Medioevo, e risulta un’età completamente autonoma dalla precedente in quanto segnata dalla scoperta dell’uomo e del mondo. Nel suo libro *La civiltà del Rinascimento in Italia* sottolinea come nel Medioevo l’uomo non aveva nessun valore se non

L'antropocentrismo - dal greco *anthropos*, "uomo, essere umano", *kentron*, "centro" - è la tendenza a considerare l'uomo, e tutto ciò che gli è proprio, come centrale nell'Universo. Un primo esempio di concezione *antropocentrica* si ha nel V secolo a.c. con Socrate e i sofisti. I filosofi presocratici si interessavano principalmente della natura circostante. Con Socrate e i sofisti, invece, l'attenzione si sposta sull'uomo. Protagora diceva che *l'uomo è la misura di tutte le cose*, ponendo quindi l'essere umano come criterio al centro dell'universo. *Conosci te stesso*, diceva Socrate, proprio indicando la superiorità della conoscenza dell'uomo stesso rispetto alla conoscenza della natura. Dopo questi filosofi, tutti si occuparono di studiare l'uomo, quasi tralasciando lo studio di come sia nato l'universo, argomento di cui si erano occupati tutti i presocratici. Un blocco, o comunque un rallentamento, della ricerca sull'uomo si ebbe nel periodo della Filosofia cristiana, nel Medioevo, quando i maggiori pensatori erano in realtà teologi. In quel periodo, infatti, da una visione antropocentrica si andò ad una concezione teocentrica dell'universo. I maggiori problemi filosofici del tempo riguardavano la sfera religiosa e le differenti concezioni della divinità e del rapporto della conoscenza umana con essa.

La ripresa di una visione antropocentrica della realtà si ebbe con l'Umanesimo e quindi con la Rivoluzione copernicana. Questa rivoluzione, per quanto spostasse spazialmente l'uomo dal centro dell'universo alla sua periferia, sul piano morale lo esaltava, innalzandolo ai più alti livelli di nobiltà. Il geocentrismo abbassava la condizione morale dell'uomo in quanto quest'ultimo, essendo il centro dell'universo, doveva avere tutte le cose più semplici. Ora, invece, essendo posto alla periferia dell'Universo sconfinato, deve conquistare con fatica le sue scoperte, i suoi risultati. Nel sistema geocentrico, la Terra era vista come il centro del male, e ne derivava una concezione diabolocentrica del nostro pianeta. L'uomo, quindi, non era più al centro dell'universo fisico, ma era al centro dell'universo morale, l'unico essere intelligente nell'universo, che nonostante la sua esistenza alla periferia dell'universo riesce a compiere atti estremamente nobili.

quale membro di una collettività ed appartenente ad un ordine o ad un ceto. Solo nel Rinascimento in Italia prenderà avvio un atteggiamento più libero e individualistico da parte dell'uomo nei confronti della politica e della vita in generale. Per argomentare la sua tesi Burckhardt attribuisce ai due periodi rispettivamente tre aggettivi, secondo lui il Medioevo era: Trascendentista, perché qualsiasi evento aveva una spiegazione divina e veniva ricollegato a Dio. Teocentrico, perché Dio era al centro dell'universo e la risposta ad ogni domanda era in Dio. Universalista, perché era l'esaltazione dei due grandi centri di potere: il Papato e l'Impero. Il Rinascimento era invece: Umanistico, perché l'uomo viene rivalutato così come viene attribuito un certo valore alla condizione del sensibile e della natura. Antropocentrico, perché l'uomo viene posto al centro dell'universo e con esso viene anche rivalutato l'amore per la vita; egli è un microcosmo all'interno di un macrocosmo e ciò si rifletterà molto nell'arte, che riscopre il realismo. Particolarista, perché il potere si frammenta e nascono le tirannie: le signorie e i principati.

Abbiamo visto quindi che nell'Umanesimo e nel Rinascimento l'uomo venne riportato al centro dell'universo per la prima volta dopo l'antichità. Un fattore che suscitò grande interesse nell'analizzare i comportamenti dell'essere umano e che stabilizzò un nuovo individualismo, dove la fiducia nel singolo individuo fu molto centrale. Basta pensare all'individuo di Leonardo da Vinci per trovare un esempio eccellente.

5.3 Realismo e antropologia di Machiavelli

5.3.1 Il realismo di Machiavelli

Il realismo accompagnò Machiavelli in tutta la sua carriera di scrittore. È fondamentale ricordarsi che si trattò di un realismo precoce, dato che prima di esso nessuno si era fatto portavoce di un movimento di realismo. E proprio nel suo realismo precoce, coraggioso e a volte inquietante, sta la sua genialità innovativa e il suo maggior fascino, senza voler con ciò ovviamente sminuire le sue grandi qualità letterarie, il volume impressionante della sua produzione e la varietà insolita, e nonostante ciò ben riuscita, dei generi in cui si cimentò.

Incuriosisce come mai egli ebbe il coraggio di descrivere la realtà, a volte grottesca, violenta e sconcertante, senza timore di essere malinteso, di essere punito o di creare scandalo. Sarà stato forse perché quando iniziò la sua maggiore produzione letteraria non aveva più niente da perdere, dato che era stato già privato di tutto durante la sua carriera professionale? Di certo le sue idee politiche furono alimentate da esperienze personali e perciò realiste allo stato puro, vissute sulla propria pelle, sia nelle sue esperienze militari, sia in quelle da diplomatico o da semplice osservatore.

Per capire il realismo di Machiavelli è naturale cominciare con la sua opera più nota: *Il principe (de principatibus)*. L'innovazione e l'importanza di questo trattato sono indiscutibili. Machiavelli viene infatti generalmente ricordato come il fondatore del pensiero politico proprio grazie a *Il principe*.

si tratta dell'opera più letta e discussa, esaltata e vituperata, amata e odiata della letteratura politica di tutti i tempi⁴³

Separando la scienza politica dall'etica/filosofia morale, Machiavelli fonda un concetto della realtà completamente nuovo, divenendo un anticipatore di quelle idee realiste

⁴³ Federico Chabod, *Introduzione al Principe*, Unione Tipografico Editrice Torinese, Torino, 1924.

che si diffonderanno addirittura diversi secoli più tardi. Leggendo il trattato politico si ritrovano, oltre ai numerosi esempi presi dal mondo antico, indispensabili per un uomo rinascimentale e dall'anima umanistica come Machiavelli, tanti esempi presi direttamente dalla sua esperienza personale. L'opera fu composta in pochi mesi, tra luglio e settembre del 1513, ma non vuol dire che fu composta in fretta e furia o con leggerezza. Anzi, Machiavelli in realtà preparò quest'opera per anni, tramite le scritture composte durante gli anni da diplomatico e da stratega militare ed attraverso le sue stesse esperienze personali. Oltre ad accompagnare ogni argomento trattato con numerosi esempi concreti, Machiavelli lanciò ne/ *Principe* i termini chiave del suo pensiero politico e della sua filosofia. Iniziamo dal termine nuovo, lanciato da lui per la prima volta, per spiegare il suo concetto di realismo: la verità effettuale.

ma sendo l'intento mio scrivere cosa utile a chi l'intende, mi è parso più conveniente andare dietro alla verità effettuale della cosa, che alla immaginazione di essa (cap.XV)

Il Principe è suddiviso concettualmente in tre parti. Comincia con una rapida classificazione delle diverse forme di principati, soffermandosi su quelli nuovi, non ereditari. In particolar modo analizza quelli di Luigi XII, di Cesare Borgia e di Francesco Sforza. La seconda parte è dedicata all'analisi delle milizie: Machiavelli condanna fortemente l'uso delle milizie mercenarie, troppo attaccate al denaro per essere fedeli strumenti di uno stato.

La terza parte è la più famosa e discussa: qui, lo scrittore dichiara di volersi attenere alla verità effettuale, cioè alla realtà dei fatti per come sono accaduti, e sui quali si fonda la vita politica. Secondo Machiavelli è necessario seguire la "verità effettuale", lasciando come frutto dell'immaginazione tutto ciò che non deriva necessariamente da tale verità. Gli uomini vanno considerati in base a ciò che sono e non in base a ciò che dovrebbero essere.

Quando si scrive un'opera di storia bisogna stare attenti a non confondere la "verità effettuale della cosa" con le proprie fantasie e i propri desideri. Solo la verità della storia può essere un utile insegnamento. Perché "un uomo che voglia fare in tutte le parte professione di buono, conviene ruini infra tanti che non sono buoni". E il fine dell'uomo di Stato non è la bontà, bensì il mantenimento del potere.

(N. Machiavelli, *Il Principe*, cap. XV)

Questo concetto di realismo si contrappone fortemente alle idee rinascimentali ed umanistiche, che teorizzavano l'esistenza di un "uomo ideale", sottolineavano l'importanza della bellezza e propugnavano la creazione di un mondo moderno idealizzato, fondato

sull'esaltazione del mondo antico. Machiavelli sottolinea invece l'importanza di basare le azioni politiche esclusivamente sui fatti reali, e sostiene che la rovina dei principi/governatori italiani è dovuta, in parte, al fatto che erano stati troppo presi dall'arte, dai sogni e dalle utopie, piuttosto che occuparsi di ciò che accadeva nel mondo reale.

Colui se lascia quello che si fa, per quello che si dovrebbe fare, impara più presto la ruina che la preservazione sua (*Il Principe: cap.CV*)

Dato che il mondo della politica è ambiguo, mutevole, ingannevole e cinico, non va concepito moralmente, e colui che ci opera dentro deve necessariamente adeguarsi alle regole del gioco. Machiavelli analizza tutti fattori che concorrono alla nascita ed alla caduta degli stati, compreso l'uso della forza, dell'inganno, dell'assassinio politico, ecc. Questi fattori sono studiati prescindendo da ogni implicazione di tipo morale, come semplici elementi della realtà politica. Nel concetto della "verità effettuale" di Machiavelli è incorporata anche la sua visione dell'uomo.

5.3.2 L'antropologia di Machiavelli

Machiavelli ha una visione tutta naturale dell'uomo nella sua concezione, storicistica e naturalistica assieme, della realtà umana. Secondo lui la storia umana è ciclica, si svolge lungo un cerchio dove tutto si ripete allo stesso modo come nella storia circolare della natura.

Questa è l'originalità della nuova scienza politica, di cui Machiavelli è consapevole: egli tratta non del dover essere, come i politici del passato, ma dell'essere. Per questo la politica ha una sua logica naturale, cioè quella di considerare la realtà per quello che è, non quella che noi vorremmo che fosse, ed è quindi inutile cercare ottimisticamente di cambiare la condizione umana: bisogna invece adattarsi realisticamente ad essa per conseguire l'utile.

Secondo Machiavelli, la società degli uomini è regolata da meccanismi simili a quelli esistenti in natura, e chi ha una chiara conoscenza di tali meccanismi è di conseguenza in grado di "dominarla". Anche per quanto riguarda la natura umana Machiavelli sottolinea l'importanza di considerare sempre e solamente la "verità effettuale". Le sue esperienze personali non gli hanno riservato grande fiducia nell'essere umano, piuttosto ha imparato a conoscere i lati più brutali e meno affidabili della natura umana. Il suo concetto cinico della natura dell'uomo viene illustrato bene tramite questo citato:

Perché degli uomini si può dire questo [...] che sieno ingrati, volubili, simulatori e dissimulanti, fuggitori di pericolo, cupidi di guadagno (*il Principe, Cap. XVII*)

Machiavelli non ebbe un'idea religiosa della bontà e del miglioramento della natura umana attraverso la fede in Dio. Infatti anche la religione viene analizzata sempre secondo il concetto della "verità effettuale" e viene trattata esclusivamente nel suo ruolo di "instrumentum regni", come uno strumento da mettere al servizio del mantenimento dello stato. Machiavelli propone la creazione di uno Stato forte, ordinato ed efficiente, che sia in grado di fronteggiare i suoi nemici sia interni che esterni e, per quanto possibile, le avversità della fortuna.

La dialettica virtù-fortuna è un altro concetto chiave nel pensiero politico di Machiavelli, strettamente legato al concetto di realismo. Secondo lui la più audace iniziativa umana (virtù) rischia sempre di essere vinta dalla forza soverchiante delle circostanze (fortuna). L'uomo politico, per riuscire a governare, deve sempre gestire le circostanze, cioè la fortuna, secondo il concetto della verità effettuale, tenendo conto di ciò che succede e di ciò che potrà succedere realmente, e non basandosi su ideali, sulla provvidenza religiosa o su altri concetti poco concreti. Machiavelli ritiene che è meglio essere "impetuosi che rispettivi" verso la fortuna, per poterla "battere e urtare" e per non rimanere invece dominati da lei, che paragona alla donna. Per dominare e controllare la fortuna il principe deve usare la virtù.

Il termine virtù di Machiavelli cambia significato rispetto al concetto storico/religioso di virtù nel senso di bontà, di dote caratteriale virtuosa, indirizzata verso il bene. La virtù Machiavelliana è l'insieme di competenze che servono all'essere umano per relazionarsi con gli eventi esterni, cioè la fortuna, e all'uomo politico (*il principe*) per assicurare la stabilità dello stato. Nei capitoli VI e XXVI sostiene che occorre che gli ebrei fossero schiavi in Egitto, gli Ateniesi dispersi nell'Attica, i Persiani sottomessi ai Medi, perché potesse rifulgere la "virtù" dei grandi condottieri di popoli come Mosè, Teseo e Ciro.

La virtù umana si può imporre alla fortuna attraverso la capacità di previsione e di calcolo. Nei momenti di calma l'abile politico deve prevedere i futuri rovesci e predisporre i necessari ripari, nello stesso modo in cui si costruiscono gli argini per contenere "i fiumi in piena". Ma secondo Machiavelli non bastano queste qualità; fondamentale nella virtù umana è l'abilità di "riscontrarsi" con i tempi, cioè di adattare il proprio comportamento alle diverse esigenze che si possono presentare, alle varie situazioni, ai vari contesti in cui si è obbligati ad operare. In certe occasioni occorre agire con cautela e prudenza, in altre con forza e violenza, in certi casi occorre l'astuzia della volpe, in altre ancora la forza del leone.

Il difficile compito del Principe, tipica figura dell'individualismo rinascimentale, sarà quello di utilizzare le sue doti realisticamente naturali di volpe e leone per piegare la volontà

degli uomini che, anch'essi come tutti gli esseri naturali, amano la libertà e, non perché moralmente malvagi, "sono ribelli e riottosi alle leggi", non tollerano cioè restrizioni alla loro egoistica ed istintiva libertà. La "virtus" del sovrano medioevale, che governa per grazia di Dio ed a Dio deve rispondere per la sua azione politica, era diretta anche a difendere i buoni ed a proteggere i deboli dalla malvagità. Nel *Principe* nessuna considerazione morale né religiosa dovrà inficiare la sua azione spregiudicata e forte, messa in atto nella speranza di ristabilire l'ordine là dov'è invece il caos della politica italiana del cinquecento.

Si potrà forse dire che Machiavelli stesso fu un buon esempio della propria ideale di virtù, avendo una capacità insolita di adattarsi agli avvenimenti e di non lasciarsi abbattere dalla sorte. Dopo essere stato torturato e confinato fuori Firenze, cercò di rientrare nella politica scrivendo *il Principe*, senza successo. Anziché disperarsi, cominciò a scrivere commedie, un'opera notevole di linguistica, ed a dedicarsi alle attività letterarie, sempre insieme alle scritture di teorie politiche o sulla guerra. Con grande successo, acquistando fama e gloria. Quindi, guardando la "verità effettuale" delle cose, invece di perdersi nell'idea delle cose come avrebbero dovuto essere, è riuscito a crearsi una nuova vita, dimostrando di essere un multi-talento letterario, e non "solo" un uomo politico.

Passiamo ora alla nostra analisi della *Mandragola*, iniziando con il personaggio che molti studiosi ritengono sia in particolar modo legato al Machiavelli stesso: Ligurio.

6. Analisi della Mandragola

6.1 Ligurio

Il personaggio di Ligurio nella *Mandragola* suscita grande interesse tra gli studiosi, sia per l'originalità della sua figura, sia per il ruolo unico e molto significativo che svolge nella commedia. Si differenzia dagli altri personaggi per il fatto che rimane per molti versi estraneo alla trama nonostante il suo ruolo sia fondamentale, dato che funge da "regista" e artefice di praticamente tutta l'azione della commedia. In questo capitolo cercheremo di mettere in evidenza i vari aspetti del suo personaggio, analizzando i punti di vista degli studiosi di riferimento. Anzitutto presenteremo velocemente la presumibile origine del nome Ligurio.

6.1.1 L'origine del nome Ligurio

Il nome Ligurio è circondato più che altro da tante incertezze: Stoppelli sostiene che si potrebbe trovare l'origine nel verbo latino *ligur(r)-ire*, *lingere*, *leccare*, che in Orazio sta per

“assaggiare, degustare”. Plauto usò una sola volta *ligurire*, impiegato in relazione ai parassiti⁴⁴ (ed il Ligurio della *Mandragola* viene definito “parassito” nel prologo e “pappatore” nella prima scena). Guido Juvenalis descrisse i *liguriones* come dei golosi dal palato raffinato che distruggono non i palati altrui, ma i propri⁴⁵ mentre nel commento a Plauto di Gian Pietro Valla⁴⁶ al nome Ligurio venne attribuito il significato dello “sfruttatore”.

Il nome Ligurio venne usato anche in alcune commedie del ‘500, e si potrà forse collegare l’uso al significato del verbo *logorare*⁴⁷; (consumare a poco a poco, ridurre in cattivo stato). Rimane incerta quindi l’origine di questo nome così come il perché Machiavelli lo scelse per questo personaggio così significativo. Stoppelli sembra preferire l’interpretazione di Valla: “lo sfruttatore”. Di certo sappiamo però soltanto che ha origini latine.

6.1.2 Un parassito o il lucido genio della trama ?

Abbiamo già osservato che Ligurio viene definito un “parassito” (di malizia il cucco) nel prologo. Ma che il suo personaggio sia tutt’altro che un “parassito” o un “servo d’appoggio”, come di consueto veniva introdotto nelle commedie classiche, sarà evidente a chiunque si cimenti nella lettura della *Mandragola*. Il ruolo di servo classico viene piuttosto riservato al personaggio anonimo di Siro, che risulta completamente sottomesso e passivo le poche volte che appare sul palcoscenico. Come osserva bene Giulio Ferroni⁴⁸ i compiti più tradizionali del servo della commedia classica, e cioè quelli di fiancheggiatore delle vicende del padrone e di agevolatore dei suoi progetti si trasferiscono completamente nelle mani del “parassito” Ligurio, che però imposterà con “il padrone” Callimaco un rapporto completamente diverso, quasi rovesciato, in cui Ligurio “gestisce” Callimaco e i movimenti di quest’ultimo in maniera pressoché totale.

Già la terza scena del primo atto stabilisce un rapporto Callimaco-Ligurio invertito rispetto a quello Callimaco-Siro della prima scena. Ligurio si trova già in una posizione di totale superiorità, regola ogni giudizio su personaggi ed eventi, sulla possibilità di progettazione e di azione. Non risulta una semplice divisione di funzioni tra due personaggi, ma una vera e propria gerarchia di ruoli, dove Ligurio rimane la coscienza dell’azione, l’artefice dell’intrigo: non soltanto rivolge precisi ordini a colui del quale dovrebbe essere solo un servitore, ma lo lascia

⁴⁴ Stoppelli, P. (2005). *La Mandragola. Storia e filologia*. Roma: Bulzoni, p.111.

⁴⁵ Stoppelli, P. (2005). *La Mandragola. Storia e filologia*. Roma: Bulzoni p112.

⁴⁶ Autore di un commento a Plauto, pubblicato nel 1499.

⁴⁷ Dizionari Garzanti.

⁴⁸ Ferroni, G. (1972). *"Mutazione" e "Riscontro" nel teatro di Machiavelli*. Roma: Bulzoni Editore. pp. 41-42.

anche all'oscuro della sostanza del nuovo progetto; gli impone, per le prossime scene, un comportamento passivo, totalmente a comando delle sue iniziative registiche⁴⁹.

Mark Hulliung⁵⁰ sottolinea anche il fatto che spetta a Ligurio il compito di concepire tutto il piano per vincere Lucrezia, dato che Callimaco non è in grado di una simile iniziativa. Ligurio non è coinvolto passionalmente o personalmente e riesce perciò a progettare il male freddamente. Secondo Hulliung, Ligurio rappresenta il perfetto machiavelliano per la sua eccezionale intelligenza e capacità di progettazione distaccata e lucida. Per illustrarlo usa l'esempio di come Ligurio mette alla prova frate Timoteo prima di sceglierlo per il compito di convincere Lucrezia a partecipare al "progetto mandragola"⁵¹. Quando porta avanti questo gioco di corruzione verso il frate, secondo Callimaco sa di aver trovato l'uomo giusto per il compito previsto. Hulliung condivisibilmente definisce Ligurio un professionista nel condurre il male, e sostiene che sia lui il cervello geniale che riesce ad abbattere la virtù (in senso classico, non nel significato della virtù machiavelliana) di Lucrezia, e che sia proprio tramite il suo personaggio che Machiavelli nella *Mandragola* riesca a sbattere dal palcoscenico la Fortuna e a far trionfare la virtù machiavelliana in tutto il suo splendore⁵².

Molti studiosi vedono un legame di particolare fascino tra il personaggio di Ligurio e il Machiavelli stesso. Alcuni sostengono che Ligurio in qualche maniera rappresenterebbe Machiavelli personalmente, se non direttamente, e pertanto rappresenterebbe anche i suoi valori e le idee fondamentali dei suoi pensieri, il suo concetto del mondo, la sua visione della natura umana, l' "antropologia Machiavelliana" (come la chiama Ferroni) nella quale Ligurio, secondo J. Francese⁵³, sarebbe il personaggio più virtuoso di tutti.

6.1.3 Ligurio e Machiavelli – un legame particolare di alter ego ?

Cerchiamo ora di vedere perché la figura di Ligurio spesso porta i pensieri degli studiosi verso l'autore stesso, molto più degli altri personaggi della commedia.

Come abbiamo già accennato, alcuni studiosi come ad esempio Ezio Raimondo, lanciano l'idea che Ligurio in qualche modo rappresenterebbe Machiavelli stesso, o che sia almeno tra i

⁴⁹ *La Mandragola*. Atto 1, scena III.

⁵⁰ Hulliung, M. (1978). *Machiavelli's "Mandragola": A day and a night in the Life of a Citizen*. The review of Politics , 40 (1), 32-57. p.44.

⁵¹ *La Mandragola*. Atto 3, scena IV.

⁵² Hulliung, M. (1978). *Machiavelli's "Mandragola": A day and a night in the Life of a Citizen*. The review of Politics , 40 (1), 32-57. p.47.

⁵³ Francese, J. (1994). *La meritocrazia di Machiavelli. Dagli scritti politici alla Mandragola*. Italica , 71 (2), 153 - 175.

personaggi de *la Mandragola* quello che si avvicina di più alle qualità del segretario fiorentino in persona. Raimondo lo descrive in questo modo nel suo libro *Politica e commedia Dal Beroaldo a Machiavelli* (Il mulino, Bologna 1972):

La trappola è montata da Ligurio, che forse è il personaggio più vicino all'autore perché è anche quello che vede più chiaro nella natura dell'uomo, con la tecnica di una complessa operazione politica coinvolge tutti, dai furbi agli sciocchi, strappando a ognuno qualcosa in quanto nessuno, una volta che la situazione si è messa in moto, può dominarla e tenerla in pugno.

Joseph Francese sostiene addirittura che il protagonista de *la Mandragola* sia "il meritocrate machiavelliano" Ligurio⁵⁴, che data la grettezza d'animo della classe dirigente a cui è costretto a prestare servizio, deve andare alla conquista di una donna invece che di più significative imprese. Non tanto diverso forse dal Machiavelli che emerge dal prologo della *Mandragola*, apparentemente amareggiato e costretto a scrivere commedie, dato che non ha più altrove "a voltare il viso".

In verità Ligurio, come sostiene Ferroni⁵⁵ non è l'incarnazione del principe Machiavelliano però è di certo l'emblema del meritocrate che Machiavelli prospettava. Tutti gli altri personaggi trovano una loro definizione soltanto in funzione del cosiddetto "parassito", e nel modo in cui subiscono le sue trame. Sono da considerarsi, dunque, elementi subordinati a quell'antagonista, la fortuna, contro cui Ligurio complotta ed alle cui trame sventurate deve riparare continuamente giacché per ogni "mutazione" della contingenza, Ligurio sa opporre un opportuno "riscontro". Anzi, è proprio il modo in cui ripara alle mutazioni della fortuna che ci permette di constatare la sua superiorità. Mentre per esempio Nicia crede ingenuamente nella benignità della fortuna, e mentre Callimaco - "protagonista mancato" nel parere di Ferroni - cede senza opporre resistenza, Ligurio si fa invece valere su di essa, la controlla e la domina.

Jane Tylus⁵⁶ suggerisce che la pianificazione profondamente strategica dell'azione di Ligurio nella commedia ci dà l'opportunità di intravedere le modalità con cui Machiavelli stesso pensava di poter canalizzare i suoi "pensieri vani" descritti nel prologo della commedia. Secondo Machiavelli, la virtù si riconoscerà proprio nella capacità di mutamento, nel saper vivere nella tensione continua tra giorno e notte, tra gravità e leggerezza, tra uomo e bestia, nel conoscere tutti i lati della natura dell'uomo e della società e nel sapersi muovere tra i vari contrasti senza

⁵⁴ Francese, J. (1994). *La meritocrazia di Machiavelli. Dagli scritti politici alla Mandragola*. Italice, 71 (2), 153 - 175. p.163.

⁵⁵ Ferroni, G. (1972). *"Mutazione" e "Riscontro" nel teatro di Machiavelli*. Roma: Bulzoni Editore. p.69.

⁵⁶ Tylus, J. (2000). *Theater and its Social Uses: Machiavelli's Mandragola and the Spectacle of Infamy*. *Renaissance Quarterly*, 53 (3), p. 660.

lasciarsi abbattere o coinvolgere dalla fortuna.

Un'altro fattore che potrebbe collegare Ligurio alla persona di Machiavelli è il suo ruolo di osservatore emarginato, distaccato, al di fuori degli schemi tradizionali della società. Ed infatti non è possibile trovare alcuna informazione che permetta di inserire Ligurio in un'attività o dentro un ruolo sociale nel mondo reale. L'unico riferimento si trova nella prima scena del I atto dove viene definito "sensale di matrimoni". Ma egli esiste in funzione del proprio ruolo nella commedia, che, come già abbiamo osservato, rifiuta essere di solo appoggio, ruolo che al "parassito" toccherebbe secondo lo schema classico, e diventa invece quello di costruttore e regolatore della stessa azione scenica, e dall'altra parte quello di critico ironico e lucido dei movimenti degli altri personaggi: "Regista e commentatore straniante", come lo chiama Raimondo⁵⁷. La sua indipendenza gli garantisce la libertà di mettere in luce criticamente la realtà volgare e contraddittoria presente in Callimaco e Nicia, di smascherare i limiti troppo provinciali di una realtà soffocante, cupa e resa immobile in forme sociali compromesse e fittizie. Ferroni⁵⁸ sostiene che non sia il caso di dare a Ligurio il peso di autentico protagonista della commedia (come ritiene invece Francese), o quello di lucida immagine del principe machiavelliano; si tratta invece secondo lui di una figura sociologicamente e caratterialmente neutra, che possiede una lucidissima e machiavellica tensione costruttiva.

Lo studioso Franco Fido nel suo articolo *Machiavelli 1469-1969: Politica e teatro nel badalucco di Messer Nicia*⁵⁹ descrive Ligurio come il personaggio più machiavellico della commedia, e trova che la componente fondamentale del carattere di Ligurio sia la ricerca del successo in quanto verifica della correttezza delle proprie ipotesi⁶⁰. Egli sottolinea che non c'è proporzione tra il talento del personaggio di Ligurio e i vantaggi che gli verranno concessi (qualche cena, una somma di denaro), per cui suggerisce che il suo impegno in favore di Callimaco sia motivato non dalle solite ragioni pratiche dei parassiti classici, bensì dal piacere intellettuale di condurre in porto una "impresa" ben riuscita. Alla fine della sua operazione, la *Mandragola* si conclude con soddisfazione generale: Nicia avrà il suo erede, Sostrata non teme più che il patrimonio del genero sfugga a sua figlia, Timoteo avrà denaro in abbondanza, Callimaco avrà Lucrezia; quest'ultima, infine, ha perduto tante illusioni, ma ha trovato "l'amore" e il vigore giovanile di Callimaco. Tutti contenti, dunque, come i sudditi di un piccolo stato ben

⁵⁷ Raimondi, E. (1972). *Politica e commedia, dal Beroaldo al Machiavelli*. Bologna: Il Mulino.

⁵⁸ Ferroni, G. (1972). *"Mutazione" e "Riscontro" nel teatro di Machiavelli*. Roma: Bulzoni Editore, pag.69.

⁵⁹ Fido, F. (1969). *Machiavelli 1469 - 1969 : Politica e teatro nel badalucco di Messer Nicia*. Italice , 46 (4) pp-359-375.

⁶⁰ Fido, F. (1969). *Machiavelli 1469 - 1969 : Politica e teatro nel badalucco di Messer Nicia*. Italice , 46 (4) p.364.

ordinato⁶¹. Ma chi sono i destinatari e gli utenti dell'ingegno politico di Ligurio? "un amante meschino/un dottor poco astuto/un frate mal vissuto". C'è una sproporzione grande, secondo Fido, fra il capitale di intelligenza e di iniziativa investito da Ligurio e la mancanza totale di importanza delle vicende nella quale questa forza è stata applicata. Volendo si potrà trovare anche qui un'allegoria, o una similitudine, con la situazione di Machiavelli stesso, emarginato (nel periodo in cui scrisse la commedia, e anche *Il principe*) da ogni luogo di potere, privato da tutti i suoi incarichi politici, incarichi che inutilmente tentò di recuperare dedicando *il principe* "Ad Magnificum Laurentium" sperando di diventare il suo consigliere di fiducia. Ora si trovava invece ad occuparsi delle vicende amorose descritte nelle lettere tra lui e l'amico Vettori⁶², o a scrivere commedie, anch'esse con contenuti erotici, tra l'altro per lo stesso pubblico che invano aveva cercato di illuminare con le sue idee politiche: i Medici, la nobiltà e l'alta borghesia fiorentina. Nello stesso modo in cui la genialità di Ligurio risulta essere vana e sprecata nell'ambiente illustrato da Machiavelli nella *Mandragola*, gli sforzi e le fatiche di Machiavelli di svegliare i contemporanei con i suoi scritti, sembrano investimenti vani e non ripagati in una realtà dove il segretario fiorentino si sente malinteso ed escluso.

Sono tutte interpretazioni molto interessanti ed affascinanti, probabilmente corrette, ma è comunque opportuno sempre tener presente che tutte forse risentono della tendenza di interpretare le opere di Machiavelli recependo le speculazioni teoriche elaborate per il *Principe*. Certo per un lettore dei tempi nostri Machiavelli viene prevalentemente collegato alla sua opera più famosa, il trattato politico *Il principe*, ed è perciò facile assumere che il suo mestiere vero fu quello di filosofo politico; è altrettanto facile prendere per scontato il fatto che il lavoro di commediografo fu per lui di importanza minore. In verità però per i suoi contemporanei Machiavelli fu molto più noto per le sue commedie, in particolar modo per *La Mandragola* che ebbe un successo notevole, piuttosto che per *Il principe*. Quest'ultimo infatti rimase un manoscritto mai pubblicato durante la sua vita, e rimase conosciuto solo ad un cerchio ristretto di persone. L'importanza enorme e la fama mondiale del suo trattato politico avvenne invece post mortem.

Lasciamo per ora la persona di Machiavelli e ritorniamo alla figura di Ligurio nella *Mandragola*. Sembra lui l'architetto, il regista della beffa, in effetti di tutta l'azione della commedia. È lui l'ideatore del cosiddetto "colpo di letto", l'inganno nei confronti di Lucrezia e

⁶¹ Fido, F. (1969). Machiavelli 1469 - 1969 : *Politica e teatro nel badalucco di Messer Nicia*. Italice p.369.

⁶² Machiavelli, N. (1988). *Dieci lettere private*. (G. Bardazzi, A cura di) Roma: Salerno Editrice.

Nicia. Gli altri personaggi rimangono per molti versi burattini nelle sue mani. Per metter alla ribalta la genialità del costruttore Ligurio serve però il contrasto con gli altri personaggi e per questo cercheremo ora di analizzare la figura di Ligurio attraverso il suo comportamento nei loro confronti, e in particolare attraverso il ruolo che svolge nella trama.

6.1.4 Il ruolo di Ligurio nella trama

Ligurio viene nominato per la prima volta già nella prima scena del primo atto, quando Callimaco racconta al servo Siro di questo suo nuovo “aiutante”, un “sensale di matrimoni” e “perché gli è piacevol uomo, messer Nicia tiene con lui una stretta dimestichezza e Ligurio l’uccella” (lo mena per il naso, cioè lo controlla) “io me l’ho fatto amico e gli ho comunicato el mio amore; lui m’ha promesso d’aiutarmi colle mani e co’piè” (con tutte le sue forze).

Già da questa prima presentazione possiamo capire alcune componenti importanti della sua persona, e come si relaziona con gli altri. Innanzitutto la sua doppia faccia; nel senso che da un lato è presumibilmente un caro amico di Nicia, mentre dall’altro ha già promesso a Callimaco di aiutarlo con tutte le sue forze ad avere rapporti intimi con la moglie dell’“amico” Nicia, Lucrezia. Apprendiamo anche che mantiene un particolare controllo sulla persona di Nicia (“Ligurio lo uccella”), ma anche che Ligurio in un certo senso dipende da Nicia, economicamente, dato che Nicia gli presta i soldi quando ne ha bisogno e che Ligurio cena spesso e volentieri da lui.

Nel secondo atto, nella cosiddetta “scena della Verrucola”, lo troviamo invece da solo con Nicia, e vediamo come fa da spalla alla provincialità di Nicia, facendo finta di ammirarlo, abbassandosi al suo livello linguistico, in questo modo rendendo ovvia al pubblico l’ignoranza palese e la stupidaggine di Nicia:

NICIA: [..] perche io mi parto malvolentier da bomba /LIGURIO: [...] voi non sète uso a perder la cupola di veduta / NICIA : Tu erri. Quando io ero più giovane, io sono stato molto randagio, e’ non si fece mai la fiera a Prato che io non vi andassi [...] E ti vo’dir più la: io sono stato a Pisa e a Livorno, o va! / LIGURIO: Voi dovete avere veduto la carrucola di Pisa? / NICIA: Tu vuò dire la Verrucola? [...] / LIGURIO: Io mi meraviglio dunque, avendo voi pisciato in tante neve [...]

Ligurio continua per tutta la commedia a dialogare con Nicia, sempre nello stesso modo, facendogli per un verso da complice nei suoi virtuosismi linguistici e per l’altro prendendosi beffa dei suoi modi, del suo codice sociale, ovviamente senza che lui stesso se ne renda conto.

Inoltre tante volte durante la commedia si rivolge direttamente al pubblico come

commentatore ed osservatore, ridendo con loro degli altri personaggi. Troviamo un ottimo esempio nella scena successiva (scena 3, primo atto), che inizia proprio con Ligurio che si rivolge al pubblico, parlando di Nicia:

[...] LIGURIO : Io non credo che sia nel mondo el più sciocco uomo di costui. E quanto la fortuna lo ha favorito! lui ricco, lui bella donna, savia, costumata e atta a governare un regno. E parmi che rare volte si verifichi quel proverbio ne' matrimoni che dice: Dio fa gli uomini, e' s'appaiono, perché spesso si vede uno uomo ben qualificato sortire una bestia, e per avverso una prudente donna avere un pazzo[...]

Qui possiamo anche avvertire una certa amarezza da parte sua nei confronti del destino che rende un uomo sciocco come Nicia così fortunato, mentre uno qualificatissimo come lui è costretto a dipendere da gente come lui per sopravvivere. Notiamo anche un'ammirazione per Lucrezia, l'unico personaggio verso quale si esprime solo in maniera favorevole e rispettosa. Durante la commedia Ligurio si diverte molto a mettere in scena diverse situazioni ed a travestire i personaggi rendendoli ancora più ridicoli davanti al pubblico, ad esempio nell'atto 4, scena 7, nel quale osserva Nicia che avanza travestito per la caccia all'aperto al "garconsaccio" che avrebbe dovuto "giacere" con sua moglie per assicurargli un erede:

LIGURIO: Chi non riderebbe ? Egli ha un guarnacchino indosso che non gli cuopre il cuol. Chi diavolo egli ha in capo? E' mi pare un di questi guffi de'canonici, e uno spadaccino sotto; ah, ah! e'borbotta non so che. Tiriamoci da parte e udiremo qualche sciagura della moglie

È importante sottolineare che Ligurio non lascia mai intendere il suo mancato rispetto nei confronti di Nicia quando lo ha di fronte. Appare anzi sempre come suo complice ed fidato amico. Ma lo comanda come un burattino di qua e di là senza scrupoli. Un divertente esempio lo troviamo nella scena 4, atto terzo, nella quale Ligurio deve corrompere il frate ed istruisce Nicia a far finta di essere sordo:

[...] LIGURIO:Dite forte che egli è assordato che non ode quasi nulla / FRATE: Voi sete el benvenuto, messere LIGURIO: Più forte. FRATE: El ben venuto!NICIA: El ben trovato padre [...] / LIGURIO: Qui messer Nicia e un altro uomo [...] hanno a fare distribuire in limosine parecchi centinaia di ducati / NICIA: Cacasangue! / LIGURIO : *(piano, a Nicia)* Tacete, in malore! *(al frate)* Non vi meravigliate, padre, di cosa che dica, che non ode e non risponde a proposito [...]

L'altro personaggio con cui Ligurio ha il legame più stretto di collaborazione è Callimaco. Sia lui che Nicia sono i personaggi della commedia che rappresentano la borghesia fiorentina. E'

tramite loro, e tramite il modo in cui Ligurio li gestisce e mette in evidenza le loro debolezze, che Machiavelli mira a colpire la borghesia fiorentina in maniera critica. Abbiamo già accennato in questo capitolo al modo in cui i ruoli tra Callimaco e Ligurio sono rovesciati già dal principio, ed al modo in cui Ligurio governa il suo padrone per il resto della commedia. Inizialmente però, Ligurio deve conquistare la fiducia di Callimaco e lo fa così nel primo atto:

LIGURIO : Non dubitare della fede mia, che quando è non ci fussi l'utile che io sento e che io spero, è che l'tuo sangue si confa col mio.

L'affinità di sangue che confessa di sentire con Callimaco, e che lo induce a progettare l'intrigo a suo favore, lo pone allo stesso livello del giovane innamorato e come il suo alleato necessario. Allo stesso tempo, tuttavia, Ligurio stabilisce una distanza tra lui ed il padrone, e mantiene una differenza di prospettiva. E' proprio in questo gioco di camaleonte che sta la genialità di Ligurio: come una volpe Ligurio si trasforma, cambia secondo le esigenze e secondo le situazioni, ed è capace sempre di mutarsi a favore della situazione in cui si trova. Mostra anche una capacità straordinaria di intelligenza sociale ovvero la capacità di riconoscere le qualità particolari di ogni personaggio della trama. Così riesce sempre a prevedere le loro reazioni, le loro forze e debolezze, e a fare in modo che agiscano esattamente come vorrebbe lui.

Senza perdere mai la lucidità, o l'inquadratura della situazione totale. È amico di tutti ed amico di nessuno, a volte invisibile e allo stesso tempo onnipresente nella trama. Ligurio si diverte anche nel suo lavoro da regista, e trova grande piacere a dare istruzioni precise e dettagliate. Ad esempio nella scena (4,2) in cui Ligurio aiuta Callimaco a travestirsi da "garconsaccio" alla vigilia della notte della seduzione di Lucrezia:

[...] LIGURIO: Fo conto che tu ti metta un pitocchino indosso, e un liuto in mano te ne vanga, costì dal canto della sua strada, cantando un canzoncino. – CALLIMACO: A viso scoperto ?- LIGURIO: Si, che se tu portassi una maschera, e`gli enterebbe sospetto. – CALLIMACO : E`mi conoscerà. – LIGURIO: Non farà, perché io voglio che tu ti storca el viso, che tu apra, aguzzi o digrigni la bocca, chigga un occhio. Prova un poco. – CALLIMACO: Fo io così ? – LIGURIO : No. – CALLIMACO: Così ?- LIGURIO: Non basta. – CALLIMACO: A questo modo ? – LIGURIO: Si, si, tieni a mente cotesto; io ho un naso in casa; io vo`che tu te l`appicchi[...]

Anche qui è evidente la dominanza di Ligurio: la figura del giovane innamorato risulta ridicola e quasi disperata, disposto com'è a storcersi il viso, digrignare la bocca e a mettersi un naso storto pur di poter passare una notte con la bella Lucrezia. Ligurio osserva, commenta e si

diverte. Da un lato, nei confronti dei vari personaggi risulta un complice, un semplice aiutante.

Nello stesso tempo li rende ridicoli davanti al pubblico tramite i travestimenti, e sfruttando le loro debolezze e le loro ossessioni li rende semplici burattini tra le sue mani. Ma nel suo rapporto con Callimaco Ligurio rimane innanzitutto un fedele e illustre complice che mette a disposizione tutte le sue capacità nell'impresa di aiutarlo a conquistare Lucrezia. È lui stesso che mette le parole in bocca a Callimaco e gli spiega dettaglio per dettaglio il modo in cui deve comportarsi durante la notte che trascorre nel letto di Lucrezia, per riuscire ad averla non solo per una notte, ma per sempre.

Secondo Joseph Francese, Ligurio rispecchia dei valori di fondamentale importanza per il Machiavelli, l'operosità e la lealtà⁶³. Ligurio non è un 'mercenario', e in questo modo si palesa un fondamentale aspetto del suo carattere: beffando Nicia, e aiutando Callimaco, desidera soltanto l'intrinseca soddisfazione di chi si adopera e riesce a dimostrare la propria superiorità intellettuale.

Nei confronti di Frate Timoteo invece, usa un altro metodo. Prima mette alla prova il limite della sua degradazione morale, per vedere quanto è disposto a trasgredire per guadagnare una bella somma di denaro (atto 3, Scena 4), assicurandosi di aver trovato "el confessore" giusto per convincere Lucrezia a partecipare all'operazione della Mandragola. Nei suoi confronti Ligurio ha un rapporto più che altro d'affari, e con lui dimostra la capacità di poter trovare le persone adatte ad ogni esigenza. L'avidità risulta la componente più forte del carattere del frate, e Ligurio sa benissimo che basta mettergli davanti una somma di denaro adeguata per fargli compiere qualsiasi atto che serve a far eseguire il piano. Anche nei confronti del frate fa commenti ironici da osservatore freddo e distaccato, come nella scena 2 dell'atto 4:

CALLIMACO: Oh, benedetto frate! Io pregherò sempre Dio per lui!

LIGURIO: Oh buono! Come se Dio facessi le grazie del male, come del bene! El fra vorrà altro che preghi!

Non entreremo più in dettaglio sul rapporto tra Ligurio e gli altri personaggi, dato che quelli già delineati sono quelli più significativi per quanto riguarda il suo personaggio, e quelli con cui egli ha un rapporto più stretto. Con la madre di Lucrezia, Sostrata, parla solo brevemente, sapendo che non ci sarà nessun problema a convincerla a persuadere la figlia, considerato il suo

⁶³ Della propria lealtà Machiavelli aveva scritto all'amico Vettori il 10 dicembre 1513: "et della fede mia non si dovrebbe dubitare, perché, havendo sempre osservato la fede, io non debbo imparare hora a romperla; et chi è stato fedele ei buono 43 anni, che ho io, non debbe poter mutare natura: et della fede et della bontà mia è testimonio la povertà mia." Machiavelli, N. (1988). *Dieci lettere private*. (G. Bardazzi, A cura di) Roma: Salerno Editrice.

grande desiderio di avere un nipote e la sua volontà di assicurarle un futuro economico. Però anche nei suoi confronti Ligurio mostra di avere una capacità eccezionale nel riconoscere le qualità personali dell'essere umano che ha di fronte. Con la protagonista femminile, Lucrezia, non parla mai di persona, ma si riferisce a lei sempre in modo rispettoso e con tono positivo parlando con gli altri. Come un vero, bravo aiutante, Ligurio si mantiene dietro le quinte e lascia credere a Lucrezia che sia Callimaco a conquistarla con le proprie capacità e le proprie virtù, lasciandola ignara del fatto di essere invece lui il vero cervello del complotto.

Un fattore del tutto innovativo per quanto riguarda la struttura drammaturgica della commedia *la Mandragola* è che tutta l'azione viene pianificata e delineata davanti al pubblico minutamente fino ad ogni dettaglio. Questa fu una novità assoluta per la commedia, dato che la drammaturgia classica delle commedie conteneva una grande quantità di sorprese e di azioni impreviste. Anche qui è fondamentale il carattere di Ligurio, essendo lui l'artefice della trama.

6.1.5 Architetto, regista e pianificatore

L'occhio freddo e disincantato di Ligurio, che controlla i gesti di tutti gli attori senza pretendere altro che il prestigio finale del protagonista, sembra fatto apposta per essere insieme quello di un direttore di scena e di un coreografo. E a volte lo troviamo a distribuire ai compagni le parti come in una parata militare:

[...] LIGURIO: Non perdiam più tempo qui. Io voglio essere el capitano, e ordinare l'esercito per la giornata [...] Via, via Siro. Tu sai quello che hai da fare. Considera, esamina, torna presto riferisci [...] (atto 4, scena 9)

La solita farsa riempita di impreviste cede qui a un intrigo che potrebbe assomigliare ad una partita di scacchi dove la mossa è determinata in anticipo. È stato osservato giustamente che nella *Mandragola* agisce un'implacabile macchina analitica, che sembra arrestare l'azione e trasformarla in calcolo riflessivo. Si forma allora uno spazio teatrale rigoroso come una scacchiera, come osserva Raimondo⁶⁴. E il regista di tutto questo è Ligurio. Lui è anche l'artefice dell'idea dell'uso della pianta della Mandragola stessa, dalla quale la commedia prende il titolo, e che rimane il simbolo più concreto della beffa, dell'inganno e anche del lato grottesco di questa truffa: la mandragola infatti uccide la persona che per prima ha rapporti intimi con una donna che abbia bevuto il miscuglio con dentro la pianta. Ligurio introduce il veleno nella commedia, mostrando tramite questo strumento di conoscere il livello morale (basso) dei protagonisti,

⁶⁴ Raimondi, E. (1972). *Politica e commedia, dal Beroaldo al Machiavelli*. Bologna: Il Mulino. p.212.

convinto com'è che il suo piano funzioni nonostante comporti la morte di un uomo presumibilmente innocente. Ligurio istruisce Callimaco a travestirsi da finto medico e a convincere Nicia dell'eccellenza e dell'efficienza del "metodo della mandragola":

[...] non è cosa più certa a ingravidare una donna che darli a bere una pozione della mandragola [...]

ma che comporta insieme che

[...] quell'uomo che ha prima a fare seco, presa che l'ha cotesta pozione, muore infra otto giorni [...]

ed esige pertanto, se uno vuole

[...] iacere senza pericolo [...]

che si faccia

[...] dormire subito con lei un altro che tiri, standosi seco una notte, a sé, tutta quella infezione della mandragola [...]

Vinta la resistenza di Nicia e fissato il piano dell'incursione notturna alla ricerca di un "garconsaccio" da mettere nel letto, resta ancora l'ostacolo di Lucrezia, ma Ligurio ha già pensato al suo confessore Timoteo ed alla madre Sostrata per convincerla.

La figura di Ligurio rimane quindi un personaggio di sottofondo, dietro le quinte della trama stessa, ma è tramite lui che Machiavelli riesce a rendere visibili le debolezze e la mancanza di scrupoli morali della borghesia fiorentina, rappresentata da Nicia, il più sciocco di tutti, che alla fine della commedia rimane l'unico a credere veramente nella truffa della mandragola. Quella delle donne, rappresentate da Lucrezia stessa, da sua madre e dalla vedova. Quella della chiesa, rappresentata dal frate Timoteo.

Viene messo in evidenza anche lo spreco inutile dei giovani borghesi fiorentini rappresentati da Callimaco, che piuttosto che usare le proprie capacità e forze per questioni importanti di stato o di politica viene governato totalmente da un desiderio fisico bestiale, cieco, malato, di andare a letto con una donna già sposata e che all'inizio della trama non conosce nemmeno.

Ligurio risulta l'unico capace di controllare la vicenda, di vedere oltre e di amministrare la realtà che lo circonda. Sembra a volte l'unico personaggio lucido ed intelligente della commedia, a parte forse la protagonista femminile Lucrezia. Anche Ligurio stesso, però, risulta

intrappolato in questo mondo feroce e bestiale, dove i desideri erotici, l'avidità, l'ignoranza e l'egoismo trionfano sulle azioni del genere umano e le dirigono. Dato che la sua intelligenza, le sue capacità strategiche, l'astuzia e la genialità risultano quasi inutili, il suo unico compito rimane quello di mettere in scena un inganno amoroso, erotico, utile solo a soddisfare i desideri animaleschi e poco virtuosi dei personaggi coinvolti.

6.2 Nicia

Nicia Calfuccio è il marito della donna da conquistare, Lucrezia, e quindi l'ostacolo principale da superare per poter conquistare la donna desiderata. Cercheremo in questo capitolo di analizzare la sua figura drammatica e il ruolo che svolge nella trama, e di capire cosa possa rappresentare oltre ad essere una versione moderna del "vecchio babbeo" - figura già presente anche nelle commedie classiche.

6.2.1 L'origine del nome Nicia

Callimaco, Nicia e Timoteo (come del resto Oleandro, Nicomaco, Pirro e Damone nella *Clizia*) sono tutti nomi presi dalle *Vite*⁶⁵ di Plutarco. A Nicia, capo politico e comandante militare ateniese, Plutarco dedica una biografia in parallelo con quella del romano Marco Licinio Crasso. Nicia, figlio di Nicerato, era nato intorno al 470 a.c. Ricchissimo, prese parte alla vita politica della sua città capeggiando il partito dei democratici moderati. Morì nella disastrosa spedizione ad Atene contro Siracusa (415-413.a.C.). Secondo Stoppelli⁶⁶ i due Nicia, oltre al nome, non condividono nulla, almeno che non si voglia contrapporre ironicamente l'estrema prudenza del primo con la sventatezza e la sciocchezza del secondo. Seguendo invece l'indicazione di Parronchi (Parronchi 1962: *La prima rappresentazione di Mandragola*, pp.59-60), per il quale Nicia richiamerebbe Piero Soderini⁶⁷,

⁶⁵ Plutarco di Cheronea fu uno degli scrittori più prolifici di tutta la Grecia antica. Con l'avanzare del Medioevo cristiano, l'opera di Plutarco, che scriveva in greco di etica, fu quasi dimenticata nell'occidente cristiano. I suoi scritti cominciarono a riaffiorare nel XIV secolo, con la ripresa dei contatti tra intellettuali latini e orientali e furono tradotti in latino o in volgare tra il 400' e l'inizio del 500'. Le opere di Plutarco vengono, per convenzione secolare, divise in due grandi blocchi: *Vite Parallele* e *Moralia*. Le *Vite parallele* sono costituite da 23 coppie; alla biografia di un personaggio greco viene accostata quella di un romano, ad esempio Alessandro Magno e Giulio Cesare. Quasi tutte le biografie si chiudono con delle *syncriseis*, o confronti, che tendono a trovare similitudini o divergenze.

⁶⁶ Stoppelli, P. (2005). *La Mandragola. Storia e filologia*. Roma: Bulzoni, pp.117-118.

⁶⁷ Piero Soderini (Firenze, 1452 – Roma, 1522) politico italiano, gonfaloniere a vita a Firenze dal 1502, carica che però mantenne solo fino al 1512. Era membro di un'antica famiglia fiorentina che aveva dato numerosi politici alla città, fu priore nel 1481. Uomo fidato di Piero il Fauto de' Medici, per lui svolse la delicata quanto

tenendo conto anche di quello che Machiavelli scrive nei *Discorsi* a proposito del gonfaloniere fiorentino, i tre personaggi (il Nicia di Plutarco, il Nicia di Machiavelli e Piero Soderini) sembrano stabilire una curiosa triangolazione dato che il Nicia di Plutarco e il Soderini descritto da Machiavelli sembrano aver vissuto quasi vite parallele.⁶⁸ Se i riscontri esibiti avessero effettivamente valore di prova, il Nicia di Plutarco diventerebbe l'anello di congiunzione tra il suo omonimo della *Mandragola* e Piero Soderini, e di conseguenza sarebbe rivalutata l'interpretazione di Parronchi che interpreta *la Mandragola* come un'allegoria politica che rappresenta il principe dei Medici (Callimaco) che conquista Firenze (Lucrezia) con l'aiuto della chiesa (Timoteo) dopo aver fatto cadere la repubblica e spossato il Soderini (Nicia). In realtà, sarebbero quindi i fatti fiorentini del 1512 trasferiti in commedia. Resta però un'interpretazione da alcuni studiosi considerata non del tutto convincente e troppo costruita o ricercata per essere veramente plausibile. Abbiamo trovato comunque che sia una teoria interessante ed affascinante e da non sottovalutare, soprattutto considerando la storia personale di Machiavelli.

Per quanto riguarda invece il cognome Calfucci, sappiamo che era un cognome abbastanza diffuso nella Firenze nel '500.

6.2.2 Nicia: un simbolo della borghesia fiorentina ai tempi di Machiavelli ?

La figura di Nicia nella *Mandragola* è il personaggio della commedia che più di tutti rappresenta il potere economico della società contemporanea, ovvero la classe dirigente o la borghesia. Come riferito poco sopra, alcuni studiosi, il più conosciuto dei quali è Alessandro Parronchi⁶⁹, interpretano la sua persona come un'allegoria del gonfaloniere fiorentino Piero Soderini. Carnes Lord⁷⁰ fa notare nel suo articolo alcuni particolari che potrebbero collegare il personaggio di Nicia al Soderini; il Soderini fu un dottore molto benestante, e visse in un

infruttuosa ambasceria al re Carlo VIII di Francia, che, per via degli umilianti accordi dovuti accettare dai fiorentini valse la cacciata di Piero e della sua famiglia (1494) e l'instaurazione del regime teocratico di Girolamo Savonarola. L'errore più grave di Piero Soderini fu quello di aver acconsentito, nell'autunno del 1511, alla convocazione nel territorio della repubblica dello "scismatico" Concilio di Pisa II, voluto da Luigi XII di Francia, che dichiarò decaduto Papa Giulio II. Il papa Della Rovere si alleò allora con vari signori italiani, compresi i Medici, e inviò in Toscana un contingente spagnolo di armati guidati dal viceré di Napoli Raimondode Cardona, che, in una prova di forza, mise a segno il "Sacco di Prato" nell'agosto 1512, spaventando a morte Firenze. Il 31 agosto il Soderini fuggiva dalla città, mentre un mese dopo vi facevano ritorno i Medici. L'ex gonfaloniere trovò riparo a Roma, dove trovò comprensione e appoggio dall'ex-nemico papa Leone X Medici, morendo nella città pontificia poco dopo la scomparsa del suo protettore, nel 1522.

⁶⁸ Per approfondimenti dettagliati vedi Stoppelli, P. (2005). *La Mandragola. Storia e filologia*. Roma: Bulzoni, pp.118-120.

⁶⁹ Parronchi, A. (1995). *La prima rappresentazione della Mandragola*. Firenze: Polistampa.

⁷⁰ Lord, C. (1979). *On Machiavelli's Mandragola*. The journal of politics, 41, 817

matrimonio senza essere mai riuscito ad avere figli. Inoltre sostiene che il rapporto di Ligurio con Nicia e la domestichezza di Ligurio con la sua casa potrebbe assomigliare al rapporto fra il Machiavelli e il Soderini stesso. È nota tra l'altro la visione negativa che Machiavelli nutriva verso il personaggio di Soderini. Bisogna ricordarsi che la caduta in disgrazia di Machiavelli fu strettamente collegata alla caduta del governo di Piero Soderini, con cui Machiavelli ebbe un legame conflittuale ma di collaborazione strettissimo. Nel 1512 la Lega Santa decide il ritorno dei Medici a Firenze; nell'agosto vengono sconfitte a Prato le Milizie cittadine (Machiavelli fu uno dei responsabili di questa milizia) e il governo di Soderini crolla.

A novembre dello stesso anno Machiavelli scrisse una lettera ai Paleschi⁷¹ con la quale cercò di mostrare le colpe del Gonfaloniere Soderini ;

Io vi voglio advertire circha questa opinione di coloro che dicono come e' sarebbe bene scoprire e difecti di Piero Soderini per torli reputatione nel populo, et che voi guardiate bene in viso questi tali, et consideriate quello che li muove; et vedrete come e' non gli muove el fare bene ad questo stato, ma sì bene dare reputatione a'loro proprii: prima, perché a me non pare che cosa alcuna, di che si truovi in colpa Piero Soderini, possa dare reputatione ad questo stato apresso al populo, perché di quelle medesime cose, di che potessi essere incolpato Piero, sempre questo stato ne sarà o incolpato o suspecto. Pertanto, nel ritrovare e difecti di Piero, non si facendo reputatione ad questo stato, si fa reputatione solamente ad quelli cittadini che li hanno voluto male et che in Firenze apertamente l'urtavano; perché, dove hora e' si dice che detti cittadini volevano male a Piero per tórre al populo lo stato, quando Piero fussi scoperto tristo, si direbbe: - Vedi che dicono el vero! Egli erano pure buoni cittadini, et volevano male a Piero, perché lo meritava; et se le cose sono poi successe così, egli è contro ad lor voglia. - Pertanto questo stato, scoprendo Piero Soderini, torrebbe reputatione ad lui, et non la darebbe ad sé, ma ad quelli cittadini che gli erano nimici et che ne dicono male, et farebbegli venire più in gratia del populo: il che non è punto ad proposito di questo stato, perché questo stato ha bisogno di trovare modo che sieno odiati, non ben voluti, dal populo, acciò ch'egli habbino con tanta più necessità ad stare uniti con lo stato, et ad quel bene et ad quel male che starà lui.
(tratto dalla lettera scritto da Machiavelli ai Paleschi, nel novembre 1512)

Questo tentativo da parte di Machiavelli si dimostrò inutile. Nel novembre del 1512 il segretario fiorentino viene esonerato dal suo ufficio, confinato per un anno dal territorio della repubblica e condannato a pagare una cauzione di 1000 fiorini d'oro. Nel febbraio del 1513 viene imprigionato e torturato, sospettato di essere complice nella congiura contro i Medici progettata da Pier Paolo Boscoli. Far presente questi dettagli storici della vita di Machiavelli serve per farci capire il perché studiosi, come per esempio Parronchi o Lord, abbiano trovato

⁷¹ I paleschi, o bigi, furono i sostenitori della fazione dei Medici durante la Repubblica Fiorentina di Girolamo Savonarola (1494-1527). Il nome derivava dallo stemma della famiglia Medici, contenente sei cerchi o palle.

verosimile ed interessante cercare un'allegoria politica nella *Mandragola*, e nella figura di Nicia una somiglianza o un modello costruito sul personaggio del gonfaloniere Piero Soderini. Guardando gli eventi storici della vita di Machiavelli non esiste alcun dubbio sul fatto che Piero Soderini rappresentò per lui un fattore decisamente negativo e distruttivo. Si può inoltre capire la sua rabbia verso la classe dirigente di Firenze, analizzando le sue vicende personali. È importante anche tenere in mente la vicinanza di tempo fra questi eventi drammatici nella vita di Machiavelli e la composizione delle sue opere, nel nostro caso *La Mandragola*. La commedia venne con tutta probabilità scritta nel 1518, cinque anni dopo la sua caduta politica, il suo esilio ed il suo imprigionamento. È naturale pensare che questi eventi fossero ancora ben presenti nella mente di Machiavelli quando compose la commedia. Se si vede in Nicia il Soderini risulta ancora più interessante l'interpretazione che vede in Ligurio Machiavelli stesso. Quindi un geniale consigliere virtuoso, lucido ed agile come una volpe che spreca i propri talenti per un padrone sciocco, immobile ed ignorante.

Se non Soderini in persona, si potrà comunque affermare che Nicia in qualche modo rappresenta la borghesia fiorentina in generale, e innanzitutto la nobiltà e la ricchezza ereditaria, semplicemente regalata dalla fortuna e non ottenuta tramite la virtù o tramite le proprie capacità. Nel suo trattato politico *Il Principe* Machiavelli dà molta attenzione alla figura del principe ereditario⁷², comparandolo con il principe che abbia ottenuto il potere tramite la sua virtù e le proprie capacità, ovvero "il principe nuovo"⁷³. Secondo Machiavelli infatti, ciò che si ottiene solamente tramite la fortuna rimane molto più fragile ed instabile rispetto a ciò che si ottiene tramite la virtù.

Franco Fido⁷⁴ fa notare il fatto che Nicia appare motivato psicologicamente ed emotivamente nell'ambito di una plausibilissima etica borghese. Nel senso che la sua fissazione disperata di procreare un'erede, per poter assicurare la continuità della linea nobiliare ed il passaggio della ricchezza in via ereditaria, è più che percepibile ed è anche accettabile se vista con l'ottica borghese. L'importante è che non venga scoperto il metodo con cui ha ottenuto questo erede. È la facciata che conta per Nicia, e quindi per la borghesia, e non il contenuto; tutto è permesso finché non si perde la faccia nei confronti degli altri. Così più volte nella commedia Nicia dimostra la sua grande paura per le autorità, e quella di rovinare la propria reputazione, come nella scena 6 dell'atto secondo, quando gli hanno

⁷² Subito dopo la dedica e l'introduzione, nel capitolo II, Machiavelli inizia a parlare di Principi ereditarie; *de principatibus hereditariis* (N. Machiavelli; *il Principe*, a cura di G. Inglese, Einaudi, Torino 1995, pag.7).

⁷³ N. Machiavelli *Il principe / De principatibus* capitoli VI e VII.

⁷⁴ Fido, F. (1969). Machiavelli 1469 - 1969 : *Politica e teatro nel badalucco di Messer Nicia*. Italica, 46 (4), p. 365

appena spiegato che bisogna far dormire la sua donna con un uomo di strada che rischia di morire:

[...] NICIA: Chi volete voi che io truovi che facci cotesta pazzia ? Se io gliene dico è non vorrà; se io non gliene dico, io lo tradisco, e è caso da Otto⁷⁵: io non ci vo' capitare sotto male. [...]

Più avanti nella stessa scena, dopo che Callimaco gli assicura che lo stesso metodo è stato usato sui principi della Francia, si tranquillizza:

[...] NICIA: Io sono contento, poi che tu di che e re e principi e signori hanno tenuto questo modo. Ma sopr'a tutto che non si sappia, per amor degli Otto! [...]

Lo scetticismo iniziale di Nicia contro il “piano mandragola” non dipende dai sensi di colpa verso l'innocente che dovrà morire, ma soltanto dalla paura di perdere faccia o di essere scoperto. Anzi, dopo la notte nella quale la moglie ha avuto rapporti intimi con il ragazzaccio della strada, Nicia mostra di aver provato grande piacere assistendo di nascosto all'atto fra la moglie e lo sconosciuto, raccontando della notte a Ligurio (Atto quinto, Scena 2):

NICIA: Io lo feci spogliare; e nicchiava.⁷⁶ Io me li volsi com'un cane, di modo che gli parvi mille anni di avere fuori e panni: e' rimase ignudo. Egli è brutto di viso, egli aveva un nasaccio, una bocca torta [...] ma tu non vedesti mai le più belle carni: bianco, morbido, pastoso [...] e de l'altre cose non ne domandare.

Con la figura di Nicia Machiavelli sembra voler smascherare la doppia morale della borghesia, e mettere in evidenza che i borghesi non sono necessariamente più raffinati nei modi rispetto ai plebei, ma animaleschi e volgari quanto loro, se non peggio, almeno nel caso di Nicia.

L'immobilità della figura di Nicia che abbiamo già menzionato precedentemente, la sua abitudine di “spiccarsi malvolentieri da bomba”, di non “perdere mai la cupola di veduta”, vale anche come divertita satira degli orizzonti limitati e provinciali di certa borghesia fiorentina. Nicia stesso parla in modo negativo della sua Firenze contemporanea in varie occasioni, la maledice e la critica fortemente come per esempio nella terza scena del secondo atto :

⁷⁵Otto: la magistratura fiorentina degli Otto di Guardia e di Balìa, che sovrintendeva all'ordine pubblico e all'amministrazione della giustizia penale.

⁷⁶Nicchiava: “si lamentava, piangeva.”

NICIA : Questo tuo padrone è un gran valente uomo /SIRO: Più che voi non dite. /NICIA : El re di Franci ne de'fare conto /SIRO: Assai /NICIA: E per questa cagione e'debbe stare volentieri in Francia. /SIRO: Così credo /NICIA: E fa molto bene. In questa terra non ci è se non cacastecchi; non s'apprezza virtù alcuna. S'egli stessi qua, non ci sarebbe uomo che lo guardassi in viso. Io ne so ragionare, che ho cacato le curatelle per imparare dua *hac*; se io ne avessi a vivere, io starei fresco, ti so dire ! /SIRO: Guadagnate Voi l'anno cento ducati ? /NICIA: Non cento lire, non cento grossi, oh va'! /E questo è, che chi non ha lo stato in questa terra, da nostri parti, non truova cane che gli abbaï, e non siamo buoni ad altro che andare a'mortori, o alle ragunate d'un mogliazzo, o a starci tutto dì in sulla panca del Proconsolo a donzellarci. Ma io ne li disgrazio, io non ho bisogno di persona; così stessi chi sta peggio di me [...]

La maldicenza della propria città accompagnata dall'assoluta stima verso tutto ciò che viene dalla Francia è originata dallo stesso atteggiamento che sembra voler criticare; Nicia in effetti si trova completamente incluso nello stesso orizzonte che pretenderebbe di criticare; vi parteciperà già col colorito delle proprie parole, tutte attinte al più minuto dialetto fiorentino.⁷⁷

Ciò che convince Nicia a sottomettersi di buon grado alla beffa organizzata da Ligurio è proprio l'aura di prestigio e di dignità sociale che trova in Callimaco, il rapporto col quale gli offre il motivo di mettersi a riscontro con un elevato grado di cultura, di assaporare un clima di conversazione degna. L'atmosfera francese che circonda Callimaco costituisce per Nicia un motivo di considerazione e di ammirazione: e in questo si potrà assumere che Machiavelli prende di mira la tendenza caratteristica della borghesia fiorentina a rivestire di pregio eccessivo tutto ciò che viene dalla Francia.

Come sottolinea molto bene Ferroni⁷⁸, la fiorentinità di Nicia è perfettamente collegata alla sua pazzia; attraverso di lui Machiavelli riproduce polemicamente le caratteristiche del pubblico sciocco che malignamente faranno polemiche contro sua commedia; attraverso di lui si garantisce la stessa possibilità di rivalersi, anche malignamente, su quello stesso pubblico, e d'altra parte Nicia offre al pubblico dei "savi" un'occasione di riso distaccato ("chi non riderebbe di questo uccellaccio?" si domanda Siro nella scena quarta dell'atto II, fissando la buffa immagine del "dottore che ha uno orinale in mano")⁷⁹. Nella polemica teatrale,

⁷⁷ Su questa "immagine spregiativa" di Firenze fornita da Nicia ha richiamato l'attenzione Raimondi, E. (1972). *Politica e commedia, dal Beroaldo al Machiavelli*. Bologna: Il Mulino. p.79.

⁷⁸ Ferroni, G. (1972). *"Mutazione" e "Riscontro" nel teatro di Machiavelli*. Roma: Bulzoni Editore.p.65.

⁷⁹ Il termine "uccellaccio", usato per designare il "pazzo", si trova nella stessa dimensione che nella lettera a Vettori del 5 gennaio 1514 assumevano le figure dei turpi volatili designati la pazzia del Braccacci e del Casavecchia.

indirizzata contro la pazzia della borghesia fiorentina⁸⁰, si può secondo Ferroni collocare la molla politica della *Mandragola*. Non, secondo lui, definizione di precisi programmi e di precise omologie con la situazione contemporanea,⁸¹ né amara constatazione dell'assenza di un universo politico, ma aperture di dimensioni antropologiche che continuamente chiamano in causa la possibilità di identificazione o di esclusione di un pubblico, col quale il rapporto, sempre secondo Ferroni, è necessariamente politico. Si avverte infatti che il genere comico e il relativo spettacolo non sono pure forme di divertimento, ma i veicoli di un riscontro amareggiato con la condizione di un "triste tempo".

6.2.3 Il ruolo di Nicia nella trama

La prima volta che Nicia viene nominato nella commedia è nel prologo dove Machiavelli lo descrive come "un dottor poco astuto"⁸², quindi un dottore sempliciotto ed ingenuo, privo di furbizie e di capacità particolari. Nel primo atto Callimaco lo descrive al servo Siro come una delle ragioni per le quali Callimaco crede che possa essere possibile conquistare Lucrezia nonostante sia virtuosa e sposata:

[...] SIRO: Infine, che vi fa sperare ?

CALLIMACO: Dua cose: l'una, la semplicità di Nicia, che benché sia dottore, egli è el più semplice e el più sciocco uomo di Firenze; l'altra, la voglia che lui e lei hanno d'aver figliuoli, che, sendo stati sei anni a marito e non'avendo ancora fatti, ne hanno, sendo ricchissimi, un desiderio che muoiono. [...]

Già qui vengono messe in evidenza tre circostanze fondamentali della sua persona: anzitutto che nonostante sia dottore è un uomo mezzo scemo, o addirittura l'uomo più sciocco di tutta la città in cui vive; poi il fatto che lui e la moglie non sono riusciti ad avere figli nonostante siano sposati da sei anni; ed infine che sono ricchissimi, e quindi appartenenti alla classe dirigente fiorentina, o all'alta borghesia. Secondo Ferroni, la figura di Nicia ne *la Mandragola* rappresenterebbe l'antagonista del savio o del virtuoso (rappresentati secondo lo stesso Ferroni da Lucrezia e da Ligurio): il pazzo. Non entreremo ora in dettaglio su che cosa rappresenti il savio o il virtuoso nell'universo machiavellico, ma possiamo ricordare

⁸⁰ Ferroni sottolinea che i ripetuti accenni alla borghesia non debbono essere intesi come il segno di una generalizzata polemica "antiborghese" del Machiavelli, perché la sua critica si riferisce semplicemente a quella parziale classe sociale e politica che aveva sostenuto la Firenze soderiana, e quindi non alla borghesia in genere.

⁸¹ Come ha invece sostenuto Sumberg, T. A. (1961). *La Mandragola : An interpretation*. The Journal of Politics , 23 (2), 320 - 340. che ritiene di trovare un modello di congiura contro un corrotto regime, e A.Parronchi.

⁸² Astuto sinonimo di furbo, scaltro, acuto. Contrario di ingenuo, candido, semplice. È nota anche l'espressione "essere più astuto di una volpe" (Dizionari Garzanti).

brevemente che è colui o colei che si dimostra in grado di mutare e di scontrarsi con la fortuna.

Capace di adattarsi alle varietà di situazioni che il mondo gli offre e di incorporare in sé, almeno apparentemente, i vari lati dell'essere umano; l'uomo e la bestia, ovviamente consapevolmente e in modo razionale, e mai in maniera selvaggia o incontrollata. Il pazzo è invece colui che non sa vivere nella tensione continua tra giorno e notte, tra gravità e leggerezza, tra uomo e bestia: resta ciecamente ancorato ad una sua mania fissa dalla quale non pensa affatto di smuoversi. Si rifiuta di percepire i risvolti delle cose, gode della propria fissazione spregiando tutto ciò che ad essa è contrario. Il pazzo si caratterizza, dunque, per l'assurda sicurezza con cui resta attaccato alle proprie convinzioni, nei cui limiti egli rinchiude tutta la complessità dell'universo, ed attraverso le quali egli riassume ogni possibile giudizio sulla realtà.⁸³

Nella *Mandragola* la pazzia e la semplicità di Nicia si collegano proprio ad una sua mania fissa ed unilaterale, che gli fa seguire tutto l'incosciente cammino che lo porterà alla condizione finale; si tratta della "voglia d'aver figliuoli", da lui esplicitamente dichiarata nella seconda scena dell'atto 1, e ricordata poi in varie occasioni, come per esempio nell'atto 2, scena 2:

NICIA: io non ho figliuoli, e vorre'ne

o nelle comiche anticipazione della scena 8 del terzo atto :

NICIA: Tu mi ricrei tutto quanto. Fia egli maschio?

LIGURIO:Maschio.

NICIA: Io lacrimo per la tenerezza

e della seconda scena del quinto atto

NICIA: Dipoi ragionammo del bambino, che me lo pare tuttavia avere in braccio, el naccherino!

Ed è proprio questa sua voglia di avere figli a fare di Nicia la vittima cieca e soddisfatta di una beffa della quale non riuscirà nemmeno mai a rendersi conto. La sua follia si riconosce dal fatto che egli ha trascurato ogni altro aspetto della realtà, sembra di aver

⁸³ Come fonte del "concetto della pazzia" di Machiavelli Ferroni usa una lettera scritta al Vettori del 5 gennaio 1514, dove parlano delle diverse manie sessuali di Giuliano Brancacci e di Filippo Casavecchia. Machiavelli, N. (1988). *Dieci lettere private*. (G. Bardazzi, A cura di) Roma: Salerno Editrice.

ancorato ogni possibile espressione della propria umanità a questa voglia. Anche la canzone dopo il secondo atto, aggiunta per la progettata rappresentazione del 1526 a Faenza ⁸⁴, suggerisce il senso della sciocca fissazione di Nicia, sostenuta dall'incosciente felicità del pazzo, libero dall'impegno umano di muoversi tra le diverse espressioni individuali e le diverse esigenze della realtà:

Quanto felice sia ciascun sel vede /Chi nasce sciocco ed ogni cosa crede! /Ambizione nol preme / Non lo muove il timore / Che sogliono esser sema /Di noia e di dolore / Questo vostro dottore, Bramando aver figliuoli /Credria ch'un asin voli /E qualunque altro ben posto ha in oblio /E solo in questo ha il suo disio

L'immobilità della natura dello sciocco è evidenziata non soltanto dalla sua incapacità di intendere la direzione degli avvenimenti della trama, ma dalla sua stessa immobilità fisica, dalla strettezza degli spazi in cui si colloca la sua esistenza. La prima volta che lo spettatore incontra Nicia in persona è nella seconda scena del primo atto, che è giocata tutta sull'abitudine di Nicia di non muoversi mai da casa:

NICIA: Perché io mi parto malvolentier da bomba [...]

LIGURIO: [...] perchè voi non sète uso a perdere la cupola di veduta.

NICIA: Tu erri. Quando io ero più giovane, io sono stato molto randagio: è non si fece mai la fiera a Prato che non vi andassi [...] E ti vo'dir più in là: sono stato a Pisa e a Livorno o và! [...]

LIGURIO: [...] A Livorno vedesti voi el mare? [...] Quanto è egli maggior che Arno ?

NICIA: Che Arno ? egli è per quattro...per più di sei...per più di sette, mi farai dire. È non si vede se non acqua, acqua, acqua, acqua.

LIGURIO: Io mi meraviglio dunque, avendo voi pisciato in tante neve, che voi facciate tanta difficoltà d'andare ad uno bagno.

NICIA: Tu hai la bocca piena di latte: e' ti pare a te una favola, avendo a sgomitare tutta la casa ?

Sin dalla prima scena in cui incontriamo il "dottor poco astuto" si evidenzia palesemente che si tratta di un uomo pigro, chiuso nei suoi modi ed abitudini e in più limitato nelle conoscenze del mondo. Inoltre si capisce che lui stesso non si rende assolutamente conto di essere un uomo provinciale o poco agile, raccontando con orgoglio dei suoi "grandiosi viaggi" a Prato, Pisa e Livorno. Sembra quasi che Machiavelli esageri per farci capire che qui

⁸⁴ Di questa rappresentazione (e delle relative canzoni per gli intermezzi) sono ben noto documento le due lettere al Guicciardini del 20 ottobre 1525 (datazione proposta da Ridolfi, R. (1969). *Vita di Niccolò Machiavelli*. Firenze: Sansoni. p. 464) e del 3 gennaio 1526. Il progetto della rappresentazione del 1526 fallì per la partenza di Guicciardini dalla Romagna, dovuta ai suoi incarichi politici in vista della lega fra il papa e la Francia (cfr. Ridolfi, *Vita di Niccolò Machiavelli*, p.337).

si tratta di un uomo veramente stupido, ignorante ma nello stesso tempo pieno di sé, e del tutto incapace di rendersi conto dei propri limiti. Anche quando si tratta dell'argomento dell'infertilità è sempre convinto che la colpa non sia sua, ma della moglie, nonostante essa sia molto più giovane di lui. Nella seconda scena dell'atto secondo risponde così al finto medico Callimaco, quando esso accenna che si potrebbe trattare di impotenza:

[...] NICIA: Impotente io? Oh, voi mi fate ridere! Io non credo che sia el più ferrigno e il più rubizzo⁸⁵ uomo in Firenze di me. [...]

Un uomo che si crede al massimo delle sue forze e capacità quindi. Questa grande fiducia nella propria potenza risulta ancora più ridicola alla fine della trama, quando il pubblico sa benissimo che è bastata una sola notte con il giovane amante Callimaco a far ingravidare la bella Lucrezia. Nella scena quinta dell'atto secondo Nicia continua a lamentarsi della presunta infertilità della moglie:

NICIA: Io ho fatto d'ogni cosa a tuo modo, di questo vo' io che tu facci a mio. Se io credevo non avere figliuoli, io arei preso più tosto per moglie una contadina che te [...] Quanta fatica ho io durata a fare che questa mona sciocca mi da questo segno !

Il contrasto tra Nicia e sua moglie è evidente e viene più volte sottolineato dal commentatore Ligurio. Sembra quasi che Machiavelli voglia farci pensare che Nicia merita di essere tradito, data la sua stupidità, e che un uomo poco valente come lui non merita assolutamente di avere una moglie graziosa e virtuosa come Lucrezia. Di certo l'autore non ha creato la figura di Nicia per renderlo simpatico o compiacente al pubblico. Viene fuori un carattere molto comico ma estremamente ignorante, completamente scemo e volgare, nonostante il suo stato sociale elevato.

6.2.4 Il linguaggio di Nicia.

Leggendo il testo della *Mandragola* non possiamo non accorgerci che i personaggi veramente "dialettali", il cui linguaggio imbuca di idiotismi fiorentini, sono quelli intellettualmente inferiori; Nicia, Siro e la vedova. Mentre il servo Siro e presumibilmente anche la vedova fanno parte di una classe socialmente inferiore, Nicia rappresenta invece la borghesia. La sua ignoranza palese, oltre alla totale mancanza di stile e grazia diventa ancora

⁸⁵ el più...rubizzo:"il più gagliardo e vigoroso".

più sorprendente, dato che è un rappresentante della classe nobile e dirigente. Mettendo in evidenza la sua assenza di raffinatezza linguistica, la sua volgarità, il suo provincialismo ed ignoranza, Machiavelli ci dimostra che per essere un borghese a Firenze nel cinquecento bastava avere “quattrini”o terreni in abbondanza ed essere di buona famiglia, ma che la condizione di borghese non comportava necessariamente una cultura elevata, delle capacità o un’intelligenza particolari.

Nicia è l’esempio migliore, nella commedia, di come Machiavelli usa strumenti linguistici per illustrare un personaggio e distinguerlo dagli altri. Il linguaggio di dottor Nicia è impregnato da una fiorentinità indiscutibile, e pieno di espressioni dialettali tipiche del parlato popolare del Firenze di allora. In più usa espressioni volgari, fisiche e poco raffinate, mostrando così di essere un uomo animalesco e poco fine nei suoi modi. La sua provincialità e la sua incapacità di cogliere orizzonti più vasti sono inoltre sottolineate dalla sua fiorentinità, e dai racconti dei suoi grandi viaggi che comprendevano, ironicamente, Prato e Pisa. Si capisce cioè che non si è mai mosso al di fuori della Toscana.

Sull’importanza dell’uso di un linguaggio dialettale, parlato e realistico nelle commedie Machiavelli si sofferma nel suo *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*:

Ma perché le / cose sono trattate ridicolamente, con- / viene usare termini, e motti che facciano / questi effetti; i quali termini, se non sono / proprii e patrii, dove sieno soli interi e noti / non muovono né possono muovere. Donde / nasce che uno che non sia toscano non farà / mai questa parte bebbe, perché se vorrà dire / motti de la patria sua farà una veste rattoppata / facendo una composizione mezza toscana e mez- / za forestiera; e qui si conoscerebbe che lingua / egli avessi imparata, s’ella fusse comune o propria. / Ma se non gli vorrà usare, non sapendo quelli di / Toscana, farà una cosa manca e che non avrà la per- / fezione sua. E a provar questo io voglio che tu legga / una commedia fatta da uno de gli Ariosto di Ferrara; / e vedrai una gentil composizione e uno stile ornato/ed ordinato; vedrai un nodo bene accomodato e / meglio sciolto; ma la vedrai priva di quei Sali che / ricerca la commedia tale, non per altra cagione che / per la detta, perché i motti ferraresi non gli piacevano e / i fiorentini non sapeva, talmente che gli lasciò stare.⁸⁶

Machiavelli ebbe quindi una grande consapevolezza dell’uso del linguaggio comico. Più che per le altre figure della commedia, è soprattutto per Nicia che l’uso del linguaggio risulta cruciale ed un’ arma efficacissima per mostrare la ridicolezza e la comicità della sua persona. Il colorito esplicitamente fiorentino del linguaggio del dottore lo avrà reso anche più

⁸⁶ Machiavelli, N. (1976). *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*. (B. T. Sozzi, A cura di) Torino: Einaudi.

riconoscibile al pubblico prevalentemente fiorentino dell'epoca, in modo che potessero o riconoscersi in lui, o ridere di lui e della sua sciocchezza. Il tocco decisamente realistico della lingua usata in questa commedia, con l'esempio più burlesco e più frivolmente giocoso rappresentato dalla lingua parlata da Nicia, rinforza l'idea che Machiavelli mirasse a criticare la realtà che lo circondava, ed a collegare le figure drammatiche di questa commedia a personaggi con i quali si confrontava nella sua vita da fiorentino. Di certo si può dire che l'immagine del borghese rappresentato dal "dottor poco astuto" è tutt'altro che lusinghiera nei confronti della borghesia fiorentina. Qui seguiranno alcuni esempi per illustrare la fiorentinità e la volgarità nel linguaggio di Nicia:

(Atto secondo, scena 3, parlando della sua fiducia nel "finto medico" Callimaco)

[...] NICIA: ho più fede in voi che gli Ungheri nello Spano⁸⁷ [...]

(Atto secondo, scena 6, esclamazione di ammirazione verso Callimaco "finto medico")

[...] NICIA: Oh! Uh! potta di San Puccio!⁸⁸[...] come ragiona bene di questa cosa [...]

(Atto secondo, scena 6, esprimendo la sua perplessità nei confronti del "metodo mandragola")

[...] NICIA: Cacasangue! Io non voglio che qotesta suzacchera⁸⁹. A me non l'appiccherai⁹⁰ tu! [...]

(Atto terzo, Scena 7, dopo la scena dove Ligurio corrompe frate Ligurio):

[...] NICIA: [...]e ora m'hanno qui posto come un zugo a pivioło⁹¹ [...]

(Atto quarto, Scena 8, parlando con rabbia della resistenza della moglie all'atto

⁸⁷ "Ho più....Spano": modo di dire proverbiale fiorentino per dichiarare una fiducia assoluta. Lo Spano era Pippo Spano, nato nel 1369 e vissuto al servizio di Sigismondo re d'Ungheria (Stoppelli, note, pag.42).

⁸⁸ "potta di..."Bestemmia che attribuisce l'organo femminile (potta) a un immaginario san Puccio. Negli scrittori toscani tra Quattro e Cinquecento si registrano numerose varianti della stessa espressione: "potta di San Francesco, della Consacrata, del diavolo" (Stoppelli, note, pag.49).

⁸⁹ "inconveniente, disgrazia"; in senso proprio una bevanda medicinale di aceto zuccherato (Stoppelli,note, pag.52).

⁹⁰ L' "appiccherai": è abbastanza evidente l'allusione oscena, analogo al "porro di dietro" usato altre volte nella commedia, alludendo al rapporto anale (Stoppelli, pag 52).

⁹¹ m'hanno...pivioło: "m'hanno piantato qui come un cazzo." (Stoppelli, pag.73).

amoroso con lo sconosciuto):

NICIA: [...] Io so che la pasquina entrerà in Arezzo ⁹²

Questi esempi illustrano bene come il linguaggio di dottor Nicia è riempito di espressioni dialettali di basso livello popolare oltre ad essere molto volgare, pieno zeppo di allusioni sessuali. Nella commedia non c'è nessun altro personaggio che raggiunge Nicia, neanche vagamente, per quanto riguarda il livello popolare e volgarissimo nei modi di dire e di fare.

La maniera in cui una persona si esprime ci dà un'idea abbastanza precisa anche di come sia la sua personalità, il suo livello di istruzione e anche il suo livello di moralità. Il modo in cui Machiavelli usa il linguaggio per dipingere in modo molto colorito il personaggio del borghese Nicia non dovrebbe lasciare alcun dubbio nel pubblico sul fatto che si tratta di una persona poco valente per quanto riguarda sia il livello culturale, sia le qualità del suo carattere, sia il suo grado di intelligenza. L'unico vero valore di quest'uomo sembra essere la sua posizione sociale e la sua ricchezza materiale.

Questo disegno spregevole della borghesia cinquecentesca che Machiavelli offre tramite la figura di Nicia, potrebbe essere interpretato come una risposta rabbiosa, delusa e tristemente realistica agli ideali rinascimentali dell'uomo borghese o nobile espressi da Alberti nel suo *Della famiglia*⁹³ o da Castiglione nel suo *Cortegiano*⁹⁴. L'uomo ideale del primo è un borghese colto, equilibrato, costante esempio di saggezza per quanti lo circondano, lavoratore, abile amministratore dei propri affari e dei propri beni. Quello del secondo s'ispira alla tradizione cavalleresca; è nobile, esperto nel maneggiare armi, buon cacciatore, buon cavaliere, è incline alle arti ed alle belle lettere e si comporta misuratamente e con

⁹² Metafora oscena con cui Nicia pregusta, a dispetto delle resistenze di Lucrezia, il buon fine della "cura insolita" che dovrà liberarla dal veleno della mandragola. Nel linguaggio comico toscano quattro - cinquecentesco "Arezzo" ricorre con una certa frequenza in frasi che alludono all'atto sessuale. (Stoppelli, pagina 105).

⁹³ Leon Battista Alberti (Genova, 18 febbraio 1404 – Roma, 20 aprile 1472) è stato un architetto, matematico, poeta ed umanista italiano; fu inoltre crittografo, linguista, filosofo, musicista e archeologo: una delle figure artistiche più poliedriche del Rinascimento. *Il libro Della famiglia* venne pubblicata nel 1432.

⁹⁴ Baldassare Castiglione (Casatico, 6 dicembre 1478 – Toledo, 7 febbraio 1529) scrittore italiano. La sua prosa è considerata una delle più alte espressioni del Rinascimento italiano. La sua opera più famosa è *Il Cortegiano*, pubblicato nel 1528 e ambientato presso la corte d'Urbino, ma scritto solo in seguito al soggiorno in quest'ultima. Si tratta della trattazione, in forma dialogata, di quali siano gli atteggiamenti più consoni a un uomo di corte e a una dama (notevoli sono le pagine sull'arte della sprezzatura), dei quali l'autore riporta raffinate ed equilibrate conversazioni che immagina si tengano durante serate di festa alla corte dei Montefeltro, attorno alla duchessa Elisabetta Gonzaga.

disinvoltura in tutto, veste con gusto ed è un brillante conversatore. Insomma, il Nicia di Machiavelli non potrebbe essere più lontano dall'uomo ideale descritto dai grandi signori dell'umanesimo.

Oltre a dimostrarsi una persona di scarsa intelligenza, priva di virtù e con una cultura al massimo mediocre, Nicia evidenzia di essere un uomo incapace di gestire il proprio destino, ingenuo e facilissimo da imbrogliare, data la sua ignoranza e la sua totale mancanza di comprensione della realtà. Prima di prendere decisioni si deve sempre affidare ai consigli altrui. Mostra di avere poca fiducia nelle proprie capacità ed anche nella classe che egli stesso rappresenta. Si fida, spesso ciecamente, dei consigli altrui, ed ammira tutto ciò che viene dalla Francia, come si evince dal suo modo di relazionarsi col "finto medico" Callimaco. Questa ammirazione per i francesi, e tutto ciò che "odorava d'oltralpe", fu tipica per i fiorentini dell'epoca. Nel *Principe* Machiavelli critica la nobiltà italiana, e fiorentina, per la mancanza di fiducia nella propria cultura, e la mancanza di preparazione militare e politica, fattori che li rendono sempre troppo facili da combattere per conquistatori stranieri. Anche Nicia risulta un uomo impotente, sempre dipendente da altri, e perciò un uomo fragile, debole e facile da sfruttare per parassiti, rivali o per chiunque volesse approfittare della sua persona. Apparentemente lui stesso rimane felicemente ignaro di questo fatto, convinto com'è di essere invece circondato da amici ed alleati.

Analizzando il personaggio di Nicia non bisogna comunque dimenticare che il suo personaggio vive all'interno di una commedia. I modi di fare e di dire del dottor Nicia sono efficacissimi strumenti comici, e la esagerata stupidità della sua figura risulta l'ingrediente più comico di tutta la commedia. Il gioco divertente di questa commedia è costruito in gran parte intorno alla beffa organizzata nei confronti di Nicia, davanti a suoi occhi ma senza che lui se ne accorga. Gli altri caratteri, in primo luogo Ligurio, ma anche Callimaco, Timoteo e Siro ridono con il pubblico della sua persona e dietro le sue spalle. C'è un contrasto e un distacco tra la sua persona e le altre persone della trama, nella quale lui risulta l'unico completamente lasciato fuori dall'inganno e infine imbrogliato da tutti. Dopo la notte dell'incontro amoroso fra Lucrezia e Callimaco, anche sua moglie ha scoperto la verità e sa benissimo che suo marito è stato tradito. Ma lei sceglie di continuare il doppio gioco e lasciarlo all'oscuro di ciò che è accaduto veramente, mostrando così di mancare di rispetto al proprio coniuge e inoltre di aver ben presente quanto sia facile ingannarlo. Senza la figura di Nicia, il suo linguaggio volgare di colorito popolaresco, i suoi burleschi modi di fare e tutto il resto questa commedia sarebbe stata molto meno riuscita. Perciò, la scelta di Machiavelli di creare una figura come Nicia sarà stata sicuramente motivata, drammaturgicamente, per

suscitare il riso nel pubblico e per riuscire a creare situazioni e contrasti veramente vivaci e comici, oltre che probabilmente esser stata una critica destinata a colpire certi borghesi fiorentini.

6.3 Lucrezia

Ora passiamo invece alla protagonista femminile della commedia; la bella, affascinante ed enigmatica figura di Lucrezia, un altro personaggio che ha suscitato grande interesse tra gli studiosi de *la Mandragola*

6.3.1 L'origine del nome Lucrezia

Il fatto che la Lucrezia della *Mandragola*, nome per altro comunissimo nella Firenze dell'epoca, sia la parodia della Lucrezia romana, di cui racconta Tito Livio⁹⁵ è un dato praticamente indiscutibile, sul quale concordano pressoché tutti gli studiosi.

Lucrezia (in latino *Lucretia*), figlia di Spurio Lucrezio Tricipitino e moglie di Collatino, è una figura mitica della storia di Roma, legata alla cacciata dalla città dell'ultimo re Tarquinio il Superbo.

Secondo la versione di Livio sull'istituzione della Repubblica, l'ultimo re di Roma, Tarquinio il Superbo, aveva un figlio assolutamente sgradevole, Sesto Tarquinio. Durante l'assedio della città di Ardea, i figli del re assieme ai nobili, per ingannare il tempo, si divertivano a vedere ciò che facevano le proprie mogli durante la loro assenza, tornando nascostamente a Roma. Collatino sapeva che nessuna moglie poteva battere la sua Lucrezia in quanto a pacatezza, laboriosità e fedeltà. Così portò con sé nel pieno della notte a vederla gli altri nobili, tra cui Sesto Tarquinio, e poterono constatare che Lucrezia stava pacatamente tessendo la lana, con le sue ancelle. Sesto Tarquinio se ne innamorò, e tornò a trovarla nascostamente dal marito, ma fu da lei respinto. Per niente vinto Sesto minacciò di ucciderla e di farvi trovare accanto un corpo mutilato di uno schiavo: ciò l'avrebbe incolpata di adulterio ed avrebbe messo in cattiva luce la sua casata. A questo punto Lucrezia fu costretta a cedere alle voglie del figlio del re, ma appena poté andò all'accampamento romano presso Ardea a riferire il tutto al padre ed al marito, e subito dopo si suicidò.

Il racconto di Livio non presta a Machiavelli soltanto il nome ed una situazione che lo scrittore fiorentino capovolge: nel primo caso, una donna che difende con il suicidio l'onore

⁹⁵ Livio, T. (1990). *Storia di Roma*. (G. Vitali, A cura di) Bologna: Zanichelli.

violato, nel secondo, una donna che proprio dall'onore violato trae occasione di una "nuova vita" soddisfacente. Esso ha anche un valore strutturante per l'intreccio della commedia, a cominciare dall'antefatto (l'esaltazione della bellezza e dell'onestà della propria moglie fatta da Collatino), fino alla minaccia di disonore con la quale Sesto Tarquinio vince la resistenza di Lucrezia. Mentre la Lucrezia originale si tolse la vita per mantenere il proprio onore e virtù, la nuova Lucrezia non si dà vinta ma intraprende un ruolo attivo e sorprendente verso la fine della commedia.

Volendo si potrebbe collegare il nome di Lucrezia anche ad una donna realmente vissuta nella sua contemporaneità, anch'essa figura molto attiva, e tutt'altro che combattuta o "vittima virtuosa": Lucrezia Borgia (Subiaco, 18 aprile 1480 – Ferrara, 24 giugno 1519). Donna affascinante ed astuta, si ritrovò spesso coinvolta negli intrighi delle corti italiane del suo tempo, legata alle fortune della sua potente famiglia (descritta dettagliatamente da Machiavelli nel *Principe* attraverso il personaggio di Cesare Borgia, chiamato anche duca Valentino). Fu una donna ammirata e temuta allo stesso tempo, perfetta castellana rinascimentale, acquistò la fama di abile politica e accorta diplomatica, ma anche di pericolosa avvelenatrice e di donna depravata. Machiavelli conobbe Lucrezia Borgia di persona. Se esista effettivamente un legame voluto fra il suo nome e quello di Lucrezia nella *Mandragola* non sappiamo. È comunque un'idea divertente ed affascinante, anche perché Lucrezia Borgia risulta quasi l'opposto della Lucrezia di Tito Livio.

6.3.2 Il ruolo di Lucrezia nella commedia

Lucrezia è l'indiscussa protagonista femminile della commedia, che incorpora tante sfumature diverse ed un simbolismo molto forte, forse il personaggio più originale della commedia e senza dubbio quello che si trasforma di più durante il sviluppo dell'azione. Mentre gli altri protagonisti rimangono fissi nei propri ruoli fino alla fine, Lucrezia giunge ad una trasformazione quasi totale verso la fine della commedia.

Nel prologo Machiavelli, parlando di Lucrezia, si rivolge soprattutto al pubblico femminile, prospettando che potrebbe trovare in lei un esempio da seguire, da ammirare. Sembra che voglia lanciarla come un modello positivo per le spettatrici:

“ed io vorrei/ che voi fussi ingannate come lei”.

La propone come una figura con la quale farebbero bene ad identificarsi:

“se voi fussi lei”.

Un modello ed una sostituzione che si lasciano suggerire da sole, anche perché Lucrezia si trova, in parte, fuori dalla scena, a guardarla, come gli spettatori.

Di certo possiamo affermare che Lucrezia è una rappresentante della donna borghese o della figura femminile nobiliare ai tempi di Machiavelli. Che tipo di immagine della donna vuole dare Machiavelli attraverso la sua protagonista femminile, e in quale modo si collega o si dissocia dall'immagine della “donna ideale” dei tempi del segretario fiorentino ?

Cerchiamo di dare una risposta attraverso il testo della commedia stessa, aiutandoci anche con altre fonti ad entrare dentro il carattere di questa figura letteraria, insolita e sorprendente.

Nei primi due atti non appare sulla scena, ma viene solamente descritta da altri personaggi. La prima volta che viene nominata è nell'atto primo, scena prima, quando Callimaco spiega al servo Siro perché ha voluto tornare a Firenze in fretta e furia per cercare questa donna :

CALLIMACO: E nominò madonna Lucrezia, moglie di messer Nicia Calfucci, alla quale è dette tante laude e di bellezza e di costumi, che fece restare stùpidi qualunque di noi; e in me destò tanto desiderio di vederla che io, lasciato ogni altra deliberazione né pensando più alle guerre o alla pace d'Italia, mi mossi a venir qui. Dove arrivato, ho trovata la fama di madonna Lucrezia essere minore assai che la verità, il che occorre rarissime volte; e sommi acceso in tanto desiderio d'essere secco che io non truovo loco [...] In prima mi fa guerra la Natura di lei, che è onestissima e al tutto aliena dalle cose d'amore.

Qui emerge la figura di una donna idealizzata, quasi sovranaturale, per quanto riguarda la sua straordinaria bellezza. In più viene descritta come ingenua, onesta e “aliena alle cose d'amore”. E ciò non è un caso visto che nel rinascimento fu molto diffuso il culto della bellezza e la “idealizzazione platonica” della realtà emerse sia nell'arte della pittura, sia nella letteratura e nella poesia. È evidente qui anche la similitudine con la Lucrezia romana, lodata anche lei per la sua bellezza e per la sua grande virtù ed onestà. Sappiamo anche che Machiavelli non nutriva grande rispetto per questi ideali così lontani dalla “realtà effettuale delle cose”. L'esaltazione euforica della donna da parte di Callimaco che abbiamo sopra

riportato, potrebbe essere quindi una rappresentazione ironica dell'uomo rinascimentale che lascia tutto, "né pensando più alle guerre o alla pace d'Italia" per seguire l'immagine di un'idea che non ha niente a che fare con la realtà effettuale, tanto amata dal realista Machiavelli.

La seconda volta viene invece nominata dal marito Nicia nell'atto secondo, scena 5 e scena 6:

NICIA: Se io credevo non avere figliuoli, io arei preso piuttosto per moglie una contadina che te [...] Quanta fatica ho io durata a fare che questa mia monna sciocca mi dia questo segno! [...] egli è una storia [...] Ella tien pure a dosso un buon coltrone, ma la sta quattro ore ginocchioni ad infilzar paternostri innanzi che la se ne vada a letto; e è una bestia a patir freddo.

Qui apprendiamo più che altro del grande contrasto esistente tra Lucrezia ed il marito, ed è evidente che Nicia non rispetta né apprezza le qualità straordinarie della moglie, dal momento che la offende dicendo che "avrebbe preso piuttosto una contadina che lei per moglie", chiamandola monna sciocca, e così via. Nello stesso passo impariamo che Lucrezia è molto devota alla religione. Quindi le poche volte che viene nominata nella prima parte della commedia risulta una "donna perfetta", di morale impeccabile e di straordinaria bellezza fisica. Sembra disegnata proprio secondo gli ideali dell'epoca in cui visse.

La prima volta che appare sulla scena in persona è nell'atto terzo, scena 10, quando la madre le racconta del "progetto mandragola":

LUCREZIA: Di tutte le cose che si sono trattate, questo mi pare la più strana: di avere a sottomettere el corpo mio a questo vituperio, ad essere cagione che un uomo muoia per vituperarmi. Perché io non crederei, se fossi sola rimasa nel mondo e da mme avessi risurgere l'umana natura⁹⁶, che mi fossi simile partito concesso.

Anche qui si comporta in maniera "impeccabile" secondo le classiche idee della donna virtuosa ed onesta, rifiutando di considerare il piano accennato dalla madre, una figura assai meno virtuosa ed innocente. La figura della madre, Sostrata, si discosta dalla figura della figlia per molti versi. Già nella prima scena del primo atto Callimaco la descrive come una

⁹⁶ Qui si riferisce alla Bibbia, precisamente alle figlie di Lot. Un altro fattore che sottolinea la sua religiosità.

delle ragioni per cui crede di poter conquistare Lucrezia:

[...] CALLIMACO: “la sua madre è suta buona compagna⁹⁷ [...]

Una donna dalla morale dubbiosa, che nella scena 11 del atto terzo mostra una volontà di ferro, combinata all’insensibilità nei confronti della figlia:

[...] SOSTRATA: L’asciati persuadere, figliuola mia. Non vedi tu che una donna che non ha figliuoli non ha casa ? muorsi el marito, resta come una bestia abbandonata da ognuno. [...]

O forse più che di insensibilità si tratta di puro realismo, il punto di riferimento maggiore per una “donna vissuta” che non si fa più grandi illusioni.

In questa scena il frate Timoteo impiega argomenti teologici per convincere Lucrezia ad accettare il progetto, mentre Sostrata mette avanti le ragioni del senso comune: una vedova senza figli socialmente non conta più nulla. Quando poi Lucrezia dimostra resistenza ed incredulità nei confronti del frate, la madre prende la situazione nelle sue mani e fa capire sia all’uomo della Chiesa, sia alla povera figlia, che sarà lei a decidere e che la figlia non avrà alcuna libertà scelta :

SOSTRATA: Ella farà ciò che voi volete. Io la voglio mettere stasera a letto io. Di che hai tu paura, mocciconna⁹⁸? E’ ci è cinquanta donne in questa terra che ne alzerebbono le mani al cielo.

La persuasione continua finché Lucrezia cede alle insistenti pressioni della madre e del suo confessore frate Timoteo. La scena si conclude con questa frase:

LUCREZIA: Dio m’aiuti e la Nostra Donna che io non capiti male.

In questo caso la povera Lucrezia sembra più che altro una vittima che viene costretta dalla propria madre e dal frate a commettere adulterio ed a rischiare di uccidere uno sconosciuto. In più sembra intrappolata e senza via d’uscita, dato che quelli che dovrebbero

⁹⁷ Buona compagna: “di costumi piuttosto facili”, probabilmente prostituta.

⁹⁸ mocciconna: “mocciosa”.

essere i suoi alleati, la madre e il suo confessore, sono invece alleati del marito e i suoi truffatori. Ella non ha perciò più modo di uscire da questa situazione. Non c'è niente di sorprendente o di fuori luogo invece nei comportamenti di Lucrezia, che risulta una vittima passiva di atti immorali progettati da altri. Il suo ruolo rimane quello di bellissima donna, oggetto da conquistare, piena di angoscia morale e di dubbi verso ciò che gli altri la costringono a fare.

Paul Larivaille nel suo libro *La vita quotidiana in Italia ai tempi di Machiavelli*⁹⁹ dedica un capitolo ai *compiti e posto della donna*, usando Leon Battista Alberti e Baldassarre Castiglione come fonti per capire il ruolo della donna ai tempi di Machiavelli. Il borghese Alberti sottolinea l'importanza della bellezza fisica, "quale garanzia di eredi belli e sani che costituiscono lo scopo principale del matrimonio", in più la donna doveva essere "necta e pulita non ne' panni solo et membra, ma in ogni acto ancora et parole", dotata di modestia, discrezione, dignità ed onestà. Il rispetto e l'obbedienza verso i parenti sono altrettanto importanti, secondo Alberti, che sottolinea inoltre che "essa non deve osare di chiedere al marito come impieghi il proprio tempo e quale attività svolge all'esterno, né andare a leggere registri contabili o altre scritture: sono affari esclusivamente maschili. Non deve uscire in assenza del marito, salvo l'affacciarsi al balcone, ma con dignità e gravità tali da suggerire buone opinioni ai vicini"¹⁰⁰.

La Lucrezia che incontriamo nei primi 3 atti sembra scolpita dalla figura della donna ideale secondo Alberti. Bella, modesta, onesta ed obbediente nei confronti dei parenti. L'unica "macchia" di questa figura perfetta è che non riesce a soddisfare lo scopo principale del matrimonio: procreare dei figli. E può essere quindi che con gli occhi del tempo in cui Machiavelli compose l'opera poteva essere quasi accettabile "l'operazione della mandragola", considerata la fondamentale importanza di avere eredi, soprattutto per i borghesi. La donna, come ci dice Alberti, non doveva opporsi alle volontà del marito né chiedere alcun perché, ma solo umilmente accettare ed obbedire ai suoi familiari.

Conoscere meglio "lo status" della donna ai tempi di Machiavelli ci aiuta a capire meglio quanto sia sorprendente ed insolita la figura della Lucrezia che emerge sotto un'altra veste dopo "la notte dell'inganno".

Davide Bonino¹⁰¹ parla di un dualismo, o di una doppia personalità di Lucrezia. La prima è quella già descritta, che incontriamo in gran parte della commedia: virtuosa,

⁹⁹ Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1989, pp.270-276.

¹⁰⁰ Alberti, L. B. (1946). *I primi tre libri della famiglia*. Firenze: Sansoni.

¹⁰¹ Machiavelli, N. (1979). *TEATRO, Andria, Mandragola, Clizia*. (G. D. Bonino, A cura di) Torino: Einaudi.

onestissima e di moralità impeccabile. La seconda la incontriamo invece verso la fine: da vittima passiva, oggetto di pianificazione altrui, passa al ruolo di donna attiva, intraprendente che ha deciso di essere lei stessa artefice del proprio destino, come compare per la prima volta quando Callimaco riferisce le sue parole dopo “la notte della giachitura”, nell’atto quinto, scena 4 :

[...] E quel che mio marito ha voluto per una sera, voglio ch’egli abbia sempre. Farà ti adunque suo compare, e verrai questa mattina a la chiesa; e di quivi ne verrai a desinare con esso noi; e l’andare e lo stare a te¹⁰², e poterò ad ogni ora e senza sospetto convenire¹⁰³ insieme. [...]

Dunque Lucrezia, per la prima volta nella commedia, esprime la sua volontà ed istruisce l’amante su come comportarsi per assicurare i loro futuri incontri “in santa pace”, mentre nella scena successiva incontra la madre ed il marito e loro stessi fanno notare in lei un cambiamento anche fisico:

[...] SOSTRATA: Non ve ne meravigliate: ella è un poco alterata.

NICIA: Tu se’ stamani molto ardita.(*tra sé*) Ella pareva iersera mezza morta.

LUCREZIA: Egli è grazia vostra.¹⁰⁴ [...]

Si capisce quindi che ha trovato nuove forze e che appare più vivace e radiosa rispetto a prima. È evidente anche l’ironia nella sua risposta; quando dice che la sua nuova radiosità è tutta merito loro.

L’ultima scena di questa commedia (atto quinto, scena 6), è tra le più discusse e le più analizzate per la sua originalità e per il modo in cui rompe con lo schema classica di “lieto fine”. Qui, più che la fine pacifica, troviamo l’inizio di qualcosa di nuovo, dove però tutto è incerto, i ruoli sono invertiti e dove niente o nessuno è realmente ciò che appare di essere. La cerimonia stessa, “la benedizione” è un inganno, una falsità. E tra tutte le figure in questa scena, quella che risulta più sorprendente e trasformata è quella della protagonista femminile, “la bella Lucrezia”:

¹⁰² Starà a te: “dipenderà dalla tua volontà”.

¹⁰³ Convenire: “ritrovarci”.

¹⁰⁴ Egli..vostra: “questo è merito vostro”.

FRATE : Venite!

CALLIMACO: Volentieri.

NICIA: Maestro, toccate la mano qui alla donna mia.

CALLIMACO: Volentieri.

NICIA: Lucrezia, costui è quello che sarà cagione che noi aremo uno bastone che sostegna la nostra vecchiezza.

LUCREZIA: Io l'ho molto caro: e volsi che sia nostro compare.

NICIA: Or benedetta sia tu! E voglio che lui e Ligurio venghino stamani a desinare con esso noi.

LUCREZIA: In ogni modo.

NICIA: E vo'dar a loro la chiave della camera terrena d'in su a loggia, perché possino tornarsi quivi a loro comodità: ch'è non hanno donne in casa e stanno come bestie.

CALLIMACO: Io l'accetto per usarla quando mi accaggia¹⁰⁵

FRATE: Io ho' avere e denari per la limosina.[...]

NICIA: Tu, Lucrezia, quanti grossi ha' ddare al frate per entrare in santo?

LUCREZIA: Io non me ne ricordo.

NICIA: Pure, quanti ?

LUCREZIA: Dategliene dieci.

NICIA: Affogaggine.

È inevitabile notare che la protagonista femminile si è trasformata da vittima passiva governata da ordini altrui a donna attiva che dà ordini ad altri. È lei che dice al marito che desidera avere Callimaco come loro compare, ed è lei che decide con quanti soldi “comprare” la santità dal frate. In più è divertente vedere come gioca ironicamente con le parole e con la semplicità del proprio marito. La proposta che Callimaco deve essere il loro “compare” risulta molto comica, dato che la figura del compare doveva essere garante della coppia proprio per il suo mancato interesse verso la sposa. Quando risponde “in ogni modo” al suggerimento del marito di trascorre tempo con Callimaco e Ligurio, è ovvia l'allusione sessuale di sottofondo.

Che cosa rappresenta questa trasformazione, e perché Machiavelli ha scelto di creare una figura femminile che si trasforma in questo modo ? Troviamo in Machiavelli un “femminista” precoce che vuole lanciare un nuovo modello di donna liberata ed intraprendente, o è semplicemente un altro esempio del suo realismo e della demistificazione

¹⁰⁵ Quando accade, quando capita.

degli ideali della società a lui contemporanea?

Visto con gli occhi di Alberti e secondo il concetto all'epoca prevalente della donna, il comportamento di Lucrezia verso la fine della commedia risulterebbe scandaloso ed inaccettabile, dato che la donna doveva rappresentare l'onestà e l'obbedienza verso i familiari. La nostra "nuova Lucrezia" invece dice bugie senza scrupoli e si sta organizzando una nuova vita nella quale possa avere frequenti incontri con il suo giovane amante sotto il tetto della casa in cui vive con il marito. Secondo Machiavelli la commedia doveva essere uno "specchio della vita privata" e possiamo quindi assumere che l'autore volesse semplicemente descrivere l'antropologia umana della vita privata.

Nell'introduzione della sua edizione della commedia Stoppelli parla di un concetto di assoluto realismo nella *Mandragola*¹⁰⁶. Seguendo queste idee Machiavelli deve aver ritenuto il cambiamento di Lucrezia come un comportamento del tutto verosimile e non troviamo niente nella commedia che lo giudichi negativamente. Anzi, seguendo il concetto machiavelliano del mondo, e del uomo, perché avrebbe dovuto comportarsi diversamente dopo aver scoperto la falsità e l'egoismo di tutte le persone che la circondano? Lucrezia fa semplicemente ciò che le conviene, prendendo in considerazione i fatti reali del suo destino insolito.

C'è qualcosa di profondamente machiavellico nella scelta di Lucrezia, così netta, lucida, risoluta. Machiavelli sembra voler mostrare che le donne non si comportano in maniera diversa dagli uomini intelligenti ed astuti. Il già menzionato culto della bellezza innocente, nobile e pura e di una donna di morale impeccabile, diventa un altro mito, che Machiavelli cerca di smascherare e distruggere. È ancora una volta la realtà effettuale delle cose che governa le azioni degli uomini e delle donne virtuose, e considerato l'egoismo intrinseco dell'essere umano, non si poteva esigere da essi una condotta diversa.

6.3.3 Interpretazioni allegoriche

Seguendo la teoria di Alessandro Parronchi¹⁰⁷ della *Mandragola* quale allegoria dei fattori politici di Firenze del 1512, Madonna Lucrezia sarebbe Firenze stessa, Callimaco rimpatriato da Parigi il giovane Lorenzo di Piero de' Medici duca d'Urbino, messer Nicia la caricatura di Pier Soderino, ed il frate Timoteo il gran Savonarola. Trattandosi di un'allegoria, Firenze poteva ben spiegare la bellezza sovranaturale di Lucrezia, e risulta anche

¹⁰⁶ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori, introduzione, p.27.

¹⁰⁷ Parronchi, A. (1995). *La prima rappresentazione della Mandragola*. Firenze: Polistampa.

comprensibile che una città come Firenze preferisca essere conquistata dal principe nuovo Lorenzo Piero de' Medici (Callimaco), piuttosto che essere governata dallo sciocco Pier Soderini (Nicia). La bellezza ed il fascino di Firenze (Lucrezia) è tale da far perdere la testa sia ai principi, nuovi e vecchi, che alla Chiesa, che vuole guadagnare dalla sua immagine. Tutti credono di conquistarla o di possederla, ma alla fine è la città stessa che controlla loro, intrappolati come sono dal suo fascino.

Secondo Giulio Ferroni¹⁰⁸ Machiavelli riserva un rilievo particolare alla figura di Lucrezia ed alla sua "eccezione di saviezza" in un mondo immerso nella pazzia e privo di "cervello". Ferroni sostiene il supremo valore antropologico del personaggio di Lucrezia, a cui, come figura di donna amata ed oggetto d'inganno, lo schema esterno dell'intreccio erotico sembrerebbe invece dover attribuire una parte tutta passiva e ricettiva, ben diversa rispetto a quella, per tradizione più attiva, dell'amante di sesso maschile: Machiavelli, rompendo lo schema esterno, rovescia il senso del rapporto tra Lucrezia e Callimaco, svalutando completamente la figura del secondo e dando all'altra un rilievo eccezionale ed isolato. Come abbiamo già considerato, durante gran parte della commedia c'è quasi una totale assenza di Lucrezia dalla scena. In un certo senso la sua figura rimane fuori dal ritmo teatrale, apparentemente passiva, ma finisce in verità per porsi come soggetto centrale. L'azione che si svolge per ingannarla è per lei una sintesi di forze esterne, con le quali dovrà mettersi a "riscontro": non vi partecipa, vi si scontra soltanto. A parte le scene decima ed undicesima del III atto e la scena finale della commedia, Lucrezia è sempre lontana. Lo stesso momento definitivo della sua "mutazione" e del suo riscontro con la fortuna non si svolgerà sulla scena, ma sarà soltanto riferito dal soddifatto Callimaco nella quarta scena dell'ultimo atto.

L'isolamento di Lucrezia è, secondo Ferroni, dovuto alla eccezionale attribuzione di saggezza rispetto agli altri personaggi. La sua saggezza all'inizio e per gran parte della trama è frutto della sua particolare "natura" personale, fatta di bontà e pietà, ferma nella totale accettazione di regole di comportamento di stampo morale. Lei è "onestissima e "del tutto aliena dalle cose d'amore"(Atto I, Scena 1), indiscutibile è anche la sua prudenza e durezza (IV, scena 1). Ma per superare l'assurdo "riscontro" matrimoniale che la fortuna le ha imposto, e per raggiungere la felicità, la "savvia" donna dovrà confrontarsi con una situazione che non si accorda affatto con quella "bontà" o con quel "grave" universo morale.

Questa necessità dell'uomo di far fronte alle contingenze ed ai cambiamenti della

¹⁰⁸ Ferroni, G. (1972). *"Mutazione" e "Riscontro" nel teatro di Machiavelli*. Roma: Bulzoni Editore.

fortuna è presente anche nel *Principe*.

Il capitolo XVIII del *Principe* aveva mostrato come fosse ottima ed utile cosa “parere pietoso, fedele, umano, intero, religioso”, ma come fosse altrettanto necessario “stare in modo edificato con l’animo, che, bisognando non essere, tu possa e sappi mutare el contrario”; il capitolo XXV aveva invece affermato con nettezza la condizione felice di chi “riscontra el modo del procedere suo con le qualità de’tempi” e quella “infelice” di “quello che con il procedere suo si discordano e’ tempi”: sappiamo come l’ambizione del “savio” machiavelliano vorrebbe essere quella di saper sempre adattare il proprio “modo di procedere” alle “variazioni” della fortuna, mutando con uno sforzo eroico la propria “natura” nonostante il presupposto teorico dell’impossibilità di questa “mutazione”.

Seguendo l’ideale comportamento machiavellico, di fronte ad una situazione in cui la sua naturale “bontà” non ha alcun spazio vitale, Lucrezia realizza allora questa ambizione del savio a “mutare”, disponendosi a “diventare un’altra natura”, a piegarsi ad una “corruzione” della propria bontà, passando da “perfettamente buona” a “onorevole cattiva”, e ottenendo così un “riscontro” felice con la fortuna.

Ma sarà veramente così, che Machiavelli abbia lasciato il posto supremo nel suo universo antropologico alla protagonista femminile della *Mandragola* ? Conoscendo le altre opere del segretario fiorentino, si potrà assumere che Lucrezia rappresenti l’incarnazione stessa della virtù machiavelliana? Ferroni rimane, almeno tra gli studiosi che abbiamo consultato in questo lavoro, l’unico che con fermezza rilascia a Lucrezia il posto più prestigioso nella meritocrazia di Machiavelli; cioè il più virtuoso secondo i suoi ideali di comportamento. Molti tendono invece a interpretare come il perfetto Machiavelliano l’architetto della trama Ligurio, vedendo in lui addirittura un “alter ego” dello scrittore stesso ed il portatore dei suoi ideali di comportamenti strategici. Di certo possiamo però confermare che il carattere di Lucrezia si trasforma notevolmente nel corso della commedia, e che dimostra una capacità straordinaria di mutamento quando la fortuna gioca con il suo destino personale.

Nella terminologia machiavelliana che conosciamo tramite *il Principe* ci sono due termini chiave che si trovano in una posizione conflittuale o di opposizione continua tra di loro; il primo è la virtù, il secondo invece è la fortuna. Abbiamo visto che Ferroni trova nella figura di Lucrezia la rappresentazione della virtù machiavelliana. Cerchiamo ora di “invertire i ruoli” e chiederci se in Lucrezia potremmo intravedere invece l’antagonista della virtù, l’imprevedibile natura della fortuna.

Nel famosissimo capitolo xxv del *Principe*, che si intitola *quantum fortuna in rebus*

humanis possit et quomodo illit sit occurrendium, Machiavelli parla della fortuna, ovvero del rapporto degli essere umani con essa, e del rapporto tra virtù e fortuna. Descrive il modo in cui molti uomini del suo tempo credono che la fortuna governi il loro destino ed assumono che non ci sia modo di liberarsi da essa, o di governarla in qualche modo. Machiavelli ammette anche lui che la fortuna possa essere artefice della metà di ciò che succede nel mondo, ma sostiene fermamente che l'altra metà può essere governata dall'uomo stesso, ovvero dalla sua virtù. Quella virtù si manifesta proprio nella capacità di mutare e di scontrarsi con la fortuna, di essere agile e capace di cambiare sempre modo di comportamento, o punto di vista a seconda di come la fortuna "ci mette alla prova." Chi rimane invece rigido ed immobile nei modi e nelle convinzioni verrà prima o poi abbattuto dalla fortuna. Per illustrare la natura e la potenza della fortuna Machiavelli usa due metafore; un fiume rovinoso che allaga e rovina tutto:

E assomiglio quella a uno di questi fiumi rovinosi che quando si aditano, allagano e' piani, rovinano li arbori e li edifizii...ciascuno fugge loro dinanzi, ognuno cede all'impeto loro senza potervi alcuna parte ostare¹⁰⁹

e l'imprevedibile natura della donna:

perché la fortuna è donna ed è necessario, volendola tenere sotto, batterla ed utarla...e però sempre, come donna, è amica de' giovani, perché sono meno rispettivi, più feroci e con più audacia la comandano.¹¹⁰

Nella *Mandragola* le azioni degli altri personaggi principali sono governate in gran parte da ciò che vorrebbero ottenere da Lucrezia. Nicia vuole a tutti i costi un'erede da lei, Callimaco vuole conquistarla ed averla come sua compagna di letto, sua madre Sostrata ha bisogno che lei procrei un erede per poi assicurare il futuro economico della propria famiglia, Frate Timoteo vuole convincerla a commettere adulterio per avere una grande somma di denaro. L'unico che non desidera qualcosa direttamente da lei è Ligurio, che però riesce a prevederne i comportamenti, in modo che il suo piano venga eseguito in maniera perfetta.

Possiamo dire che gli altri personaggi cercano di "battere ed utarla" e che credono di possederla come un burattino tra le proprie mani. Nicia e Callimaco sono governati completamente dalla loro fissazione nei confronti di ciò che vorrebbero ottenere da questa donna: un erede ed una conquista erotica ed amorosa. Alla fine della commedia i ruoli però si

¹⁰⁹ Machiavelli, N. (1995). *Il Principe*. (G. Inglese, A cura di) Torino: Einaudi. capitolo xxv, p.163.

¹¹⁰ Machiavelli, N. (1995). *Il Principe*. (G. Inglese, A cura di) Torino: Einaudi. capitolo xxv, p.167.

invertiranno, e questa donna presumibilmente comandata e controllata da altri, prenderà in mano la propria situazione e risulterà, come la fortuna di Machiavelli, “arbitra delle azioni nostre”¹¹¹.

Poi che l’astuzia tua, la schiocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessore mi hanno condotto a fare quella che mai per me medesima avrei fatto [...] e quel che mio marito ha voluto per una sera, voglio ch’egli abbia per sempre. Fara’ ti dunque suo compare, e verrai questa mattina a la chiesa [...] e poterò ad ogni ora e senza sospetto convenire insieme.¹¹²

La donna che credevano di gestire a proprio piacimento, mostra in questa scena di aver inquadrato perfettamente la situazione e anche di aver capito quali sono le debolezze del carattere degli altri personaggi. Lucrezia comincia all’improvviso a dare ordini ed istruzioni su come devono comportarsi gli altri, ed a essere lei l’artefice e/o l’architetto di ciò che succederà nel futuro. Volendo si potrà dire che Nicia e Callimaco che credevano di dominarla da ora in poi rimangono intrappolati nella sua rete, e che lei, come la fortuna stessa, con la propria imprevedibilità si è mostrata più forte, più furba e più potente di loro.

Machiavelli diceva nel *Principe* che la fortuna come la donna “è amica dei giovani perché sono meno rispettivi, più feroci e con più audacia la comandano”. Anche Lucrezia preferisce il giovane Callimaco e lo istruisce in modo che possa “averlo” con sé quando vuole, e quindi che possa in qualche modo possederlo e controllarlo. Quando dice che il marito “deve avere per tutta la vita ciò che ha desiderato per una notte”, in realtà parla di Callimaco e di se stessa, dato che le loro attività nascoste rimarranno sconosciute allo sciocco marito, come sempre felicemente ignaro di ciò che succede realmente.

Se quindi interpretiamo la bella Lucrezia come un’allegoria della fortuna, potremo allora trovare in Callimaco un esempio del “principe mancato”, di quei giovani fiorentini o italiani che invece di combattere per la patria e mettere le proprie capacità e le proprie forze in calcolate attività di stato, si lasciano governare dai lunatici ed imprevedibili andamenti della fortuna. Secondo Machiavelli è per colpa della loro mancanza di virtù che l’Italia “va in ruina”:

similmente (al fiume) interviene la fortuna, la quale dimostra la sua potenza dove non è ordinata virtù a resisterle: e quivi volta e’ sua impeti, dove la sa che non sono fatti gli argini né e’ ripari a tenerla. E se voi considerrete la Italia, che è la sedia di queste

¹¹¹ Machiavelli, N. (1995). *Il Principe*. (G. Inglese, A cura di) Torino: Einaudi, capitolo xxv, p.162.

¹¹² *La Mandragola*, atto quinto, scena IV.

variazioni e quella che ha dato a loro il moto, vedete una campagna senza argini e senza alcun riparo [...] quel principe che si appoggia tutto in su la fortuna, rovina come quella varia.¹¹³

Non solo Callimaco, ma anche Nicia risultano sotto il comando di Lucrezia verso la fine della commedia. Nell'ultima scena (atto quinto, scena 6) Nicia sembra essere completamente sottomesso alla sua donna:

NICIA: Lucrezia, costui è quello che sarà cagione che noi aremo uno bastone che sostegna la nostra vecchiezza.

LUCREZIA: Io l'ho molto caro: e' volsi che sia nostro compare.

NICIA: Or benedetta sia tu! E voglio che lui e Ligurio venghino stamatina a desinare con esso noi.

LUCREZIA: In ogni modo.

[.....]

NICIA: Chieggia! ciò ch'ì ho è suo. Tu, Lucrezia, quanti grossi ha'.ddare al frate per entrare in santo ?

[...]

LUCREZIA: Dateglieni dieci.

NICIA: Affogaggine!

Seguendo l'idea dell'antropologia machiavelliana o della meritocrazia, secondo la quale chi è in grado di mutarsi nei confronti della fortuna risulta vincente, e se Lucrezia rappresenta realmente la fortuna, antagonista temuta della virtù, possiamo concludere che i due uomini "meno virtuosi", cioè Callimaco e Nicia, siano quelli che vengono governati in maniera più forte dalla fortuna.

L'unico personaggio a non sottovalutare le capacità della protagonista femminile, rimane infine Ligurio, l'unico ad apprezzare le qualità intrinseche della "vittima". Per lui Lucrezia è una "bella donna, savia, costumata, ed atta a governare un regno" perché detentrica di una nobiltà di spirito di cui gli altri sono privi. Quando Ligurio ha completato la sua operazione, lascia in mano a Lucrezia il suo ruolo di architetto. Ha già capito in anticipo come la donna reagirà all'andamento degli eventi e quando lui si ritira dalla scena lei emerge al suo posto come regista.

Se vediamo in Ligurio un rappresentante della virtù machiavelliana ed in Lucrezia l'antagonista fortuna, possiamo dire che Ligurio, grazie alle proprie virtù, non rimane abbattuto dalla fortuna, ma riconosce le sue forze e le sue capacità, e "collabora con lei" in modo abbastanza rispettoso. Quando poi ha ottenuto ciò che desidera come artefice e stratega,

¹¹³ Machiavelli, N. (1995). *Il Principe*. (G. Inglese, A cura di) Torino: Einaudi , capitolo xxv, pp.163, 164.

si ritira dalla scena e lascia il resto dell'azione in mano alla fortuna.

6.4 Callimaco

6.4.1 Introduzione

Il nome Callimaco è di origine greca e significa “il guerriero delle belle battaglie”, “il combattente valoroso e vittorioso”¹¹⁴. Callimaco è l’ “eroe” maschile di questa commedia e riesce anche lui a vincere la sua battaglia, ottenendo la conquista desiderata. Quanto sia bella la battaglia e quanto sia egli valoroso rimane però un altro discorso.

Anche in questo caso ci troviamo probabilmente di fronte ad un esempio del sarcasmo di Machiavelli. Al nome grecizzante è infatti associato il cognome Guadagno, quello di una famiglia di banchieri fiorentini molto nota ai tempi di Machiavelli, e ciò costituisce un'altra prova del modo in cui Machiavelli collega la sua commedia a fatti reali contemporanei, nonché della precisione con la quale colpisce attraverso la sua critica.

Nel prologo Callimaco è il terzo personaggio ad essere introdotto, dopo Nicia e Timoteo:

Un giovane, Callimaco Guadagno,
venuto or da Parigi,
abita là in quella sinistra porta;
costui, fra tutti gli altri buon compagno,
a' segni e a' vestigi
l'onor di gentilezza e pregio porta.

“Buon compagno” vuol dire “compagnone, amico di brigata”, espressione che quindi ci dà l’idea che egli abbia svolto attività militari, insieme alla specificazione “a segni e a vestigi” e cioè “nei modi e negli effetti”. In più Machiavelli ci indica che è onorevole, gentile ed un uomo pregiato.

6.4.2 Il ruolo di Callimaco nella trama

Callimaco è il protagonista maschile della trama, costruito sul modello del giovane innamorato che troviamo di consueto nelle commedie classiche. Il suo desiderio amoroso è la molla che fa scattare l’azione della trama, anche questa tipica consuetudine del modello classico. L’azione raggiunge il suo apice con la sua conquista di Lucrezia, e tutte le azioni di

¹¹⁴ Stoppelli, *Mandragola*, p.14.

questa figura maschile sono comandate solo ed esclusivamente dal suo desiderio amoroso. È un giovane “accecato d’amore”, ossessionato da un desiderio di conquista erotica che governa tutta la sua persona, dall’inizio alla fine della trama.

Questa sua predisposizione rende Callimaco anche la persona più prevedibile e priva di sorprese di tutta la commedia. Sappiamo cosa desidera, e che l’unico suo scopo è quello di conquistare Lucrezia. Rimane un personaggio strutturale, che serve a motivare l’azione della trama: gli altri personaggi sono messi in azione grazie al suo desiderio amoroso, e tutta “l’operazione Mandragola” viene eseguita per assicurare che Callimaco possa avere la sua Lucrezia.

Nella prima scena della commedia Callimaco descrive al suo servo Siro il perché ha voluto abbandonare Parigi ed altri impegni per conquistare la bellissima Lucrezia:

[...] e in me destò tanto desiderio di vederla che io, lasciato ogni altra deliberazione né pensando più alle guerre o alle pace d’Italia, mi mossi a venir qui [...]

Nel prologo Machiavelli ci ha fatto presente che è stato un “buon compagno” militare, e qui dice di non pensare più “né alle guerre o alle pace d’Italia” grazie al suo nuovo desiderio amoroso. Anche in questo passo ritornano alcuni dei concetti che ricorrono più approfonditi, nel *Principe*.

Nel suo trattato politico, infatti, Machiavelli critica la classe dirigente italiana che pensa solo a divertirsi ed a soddisfare i propri desideri personali, mentre lascia l’Italia andare “in ruina” davanti ai suoi occhi. Callimaco potrebbe essere un rappresentante di questi “giovani principi mancati” che Machiavelli cercò di svegliare con il suo “opuscolo”, come egli stesso definì la sua opera politica. Un tentativo che come sappiamo risultò vano, dato che il trattato rimase un manoscritto mai pubblicato durante la sua vita, e non apprezzato dagli interlocutori che il segretario fiorentino avrebbe voluto raggiungere.

Torniamo a Callimaco, il giovane follemente innamorato. Il suo desiderio è onnipresente e lo turba giorno e notte, lo fa trasformare in un matto malato d’amore, come descrive lui stesso nel monologo del atto quarto, scena 1:

[...] le gambe tremano, le viscere si commuovano, el cuore mi si sbarba del petto, le braccia s’abbandonano, la lingua diventa muta, gli occhi abbarbagliano, el cervello mi gira [...]

Il suo desiderio non è però accompagnato da una capacità lucida o da un’astuzia tali da permettergli di trovare una soluzione al proprio problema. Il compito di unirlo alla donna

desiderata viene infatti totalmente rimesso nelle mani di altri, precisamente nelle mani di Ligurio e del frate Timoteo, mentre l'unica qualità sua propria che lo aiuta nella conquista di Lucrezia è la ricchezza economica: la sua posizione economicamente avvantaggiata gli dà la possibilità di pagare altri per soddisfare il suo desiderio assai inutile.

La sua figura assomiglia a quella di un bambino viziato, ricchissimo, che vuole il suo giocattolo a tutti i costi. Nonostante non abbia mai visto la bella Lucrezia in vita sua, nonostante lei sia sposata e di morale impeccabile, mette in moto cielo e terra per soddisfare il desiderio di passare una notte in intimità con lei. Non si tratta neanche di amore cavalleresco, ma di puro desiderio ossessivo, di semplice divertimento finalizzato a soddisfare un istinto di caccia verso l'oggetto desiderato.

Anche se Nicia risulta più ridicolo e sciocco nei modi di dire e fare, è più facile capire le sue motivazioni: non è strano che un uomo benestante che sta invecchiando vuole a tutti i costi un figlio, e che sia disposto a fare praticamente qualsiasi cosa per ottenerlo. Risulta invece più difficoltoso spiegare o capire le motivazioni del giovane; tutte queste scenate e l'operazione rischiosa viene messa in atto perché lui desidera una donna che all'inizio non ha né visto né conosciuto, una donna tra l'altro già sposata, che è quindi impossibile per lui avere come moglie, e che di conseguenza non potrebbe neanche procurargli eredi. Un giovane come lui che "l'onore di gentilezza e pregio porta" non dovrebbe occuparsi di altro invece che di correre dietro la moglie altrui per poi portarsela a letto ?

Se riprendiamo la teoria da noi prospettata secondo la quale Lucrezia sarebbe un'allegoria della fortuna, possiamo vedere che nella commedia nessuno più che Callimaco viene da lei governato. Egli segue ciecamente il desiderio di possederla, senza mai porsi domande sul perché e senza chiedersi se sia giusto o no. Non dimostra alcuna lucidità o forza, e dipende completamente da altri nella sua azione di conquista. Ligurio lo istruisce come un burattino di teatro: lo convince a travestirsi prima da medico e poi da un ragazzaccio dalla strada, senza incontrare alcun tipo di resistenza. Quando trascorre la notte con Lucrezia e questa si dimostra più forte, al comando degli avvenimenti, lui segue felicemente i comandamenti che gli vengono da lei impartiti. Callimaco risulta quindi la persona più priva della virtù machiavelliana di tutte le figure della commedia. Non sembra cattivo, cinico e rigido, ma è un uomo senza spina dorsale, che si lascia trascinare dal destino come una medusa che galleggia nell'acqua e subisce la forza delle onde.

6.4.3 Teorie ed analisi

Gli studiosi danno poco spazio alla figura di Callimaco nei loro scritti, che non viene analizzata in profondità come quelle di Ligurio, Nicia, Lucrezia e Timoteo. Questo, probabilmente, perchè il suo ruolo è sin dall'inizio ben definito e chiaro: quello del giovane amante, tanto che il suo personaggio può anche risultare un po' piatto e senza tante ombre e sfumature.

Nella più volte menzionata interpretazione allegorica di Parronchi, in cui la commedia viene definita un'allegoria degli avvenimenti politici di Firenze avvenuti del 1512, Callimaco rappresenterebbe il giovane Lorenzo di Piero de' Medici duca d'Urbino il quale, rimpatriato da Parigi, conquista Firenze (Lucrezia) ingannando Soderini (Nicia) con l'aiuto della Chiesa (Timoteo). Una curiosità da menzionare al riguardo è che la prima rappresentazione della *Mandragola* fu messa in scena con tutta probabilità nel 1518, proprio per le nozze di Lorenzo di Piero de' Medici duca d'Urbino, al suo ritorno dalla Francia con la nuova moglie francese. Alessandro Parronchi presenta questa teoria nel suo libro *La prima rappresentazione della Mandragola* e quindi si sarà divertito a vedere nel ruolo di Callimaco il principe per il quale Machiavelli mise in scena la commedia per la prima volta.

Ferroni¹¹⁵ invece definisce Callimaco il "protagonista mancato" per la sua passività e per la poca presenza decisiva nelle azioni, e gli lascia poco spazio nelle sue analisi basate sull'antropologia machiavelliana.

Ma non sarà che forse proprio questo, la mancanza di iniziativa, la passività, la scarsità di saggezza, di astuzia e di virtù, che Machiavelli vuole farci notare in questo personaggio? Considerata la scelta del cognome, Guadagno, quello di una nota famiglia di banchieri fiorentini, non sarà forse che più che i principi egli voleva colpire con la sua critica i giovani dell'élite economica di Firenze? I banchieri di Firenze ebbero un potere enorme all'epoca, non solo in Italia ma anche nel mondo. Paul Larivaille, nel suo libro *La vita quotidiana in Italia ai tempi di Machiavelli*¹¹⁶, descrive il loro potere nei due capitoli *Mercanti e banchieri: la vita economica delle città* e *Supremazia degli uomini d'affari italiani*. Leggendo questi capitoli si impara che Firenze è rimasta a lungo la principale piazza bancaria d'Europa, ed inoltre che uomini d'affari fiorentini, veneziani e genovesi ebbero una grande supremazia commerciale in Europa nel loro periodo d'oro. Quindi i giovani ricchissimi ed estremamente privilegiati, come Callimaco, si trovavano in una posizione avvantaggiata ed avevano tra le

¹¹⁵ Ferroni, G. (1972). *"Mutazione" e "Riscontro" nel teatro di Machiavelli*. Roma: Bulzoni Editore.

¹¹⁶ Biblioteca universale Rizzoli, Milano 1989.

mani i mezzi necessari per poter ottenere grandi risultati, la possibilità unica di svolgere attività importanti che avrebbero probabilmente potuto assicurare all'Italia un futuro da protagonista. Ma, almeno nel caso del nostro giovane, scarseggiano le capacità, l'intraprendenza e la voglia di svolgere attività responsabili ed importanti. Si potrebbe quindi forse dire che Callimaco rappresenta la gioventù privilegiata ma sprecata.

6.5 Frate Timoteo

6.5.1 Introduzione

Frate Timoteo nella *Mandragola* rappresenta il clero. A lui viene affidato il compito di convincere Lucrezia ad accettare "l'operazione mandragola".

Sull'origine del nome Timoteo ci sono pochi dubbi, è di origine greca e vuol dire "colui che onora Dio". Conoscendo i comportamenti del frate nella commedia e la sua mancanza di scrupoli morali è evidente l'ironia che si cela dietro la scelta del suo nome: il suo nome vuol dire colui che onora Dio, ma il modo in cui si comporta è tutt'altro che onorevole e riverente nei confronti della religione. Nel prologo viene presentato in questo modo:

quella via, che è colà in quel canto fitta,
è la via dello Amore,
dove chi casca non si rizza mai.
Conoscer poi potrai
all'abito d'un frate
qual priore o abate
abita el tempio che all'incontro è posto
se di qui non ti parti troppo posto (prologo, verso terzo)
[...] un frate mal vissuto (prologo, verso quinto)

Nel cinquecento la Via dell'Amore era veramente una via fiorentina, che dava sulla chiesa domenicana di S. Maria Novella, in corrispondenza dell'attuale via Sant'Antonio. Nel prologo frate Timoteo che officia nella chiesa al centro della scena è il secondo personaggio a essere presentato subito dopo Nicia.

"Priore" è il titolo domenicano e francescano, "abate" quello degli ordini di regola benedettina. Stoppelli¹¹⁷ sottolinea che la prossimità con la via dell'amore induce a credere che l'autore alluda proprio alla chiesa di S. Maria Novella e che dunque il frate della *Mandragola* sia un domenicano. E del resto, sempre secondo Stoppelli, non mancherebbero nella commedia anche altri indizi che portano a quella chiesa ed ai domenicani.

¹¹⁷ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori, prologo, p.6.

L'incertezza sul titolo di priore o abate, oltre che svalutare le differenze tra i diversi ordini religiosi, potrebbe essere un tentativo di coprire ciò che nello stesso tempo viene suggerito dall'autore e cioè che il comportamento privo di scrupoli e l'avidità di questo frate non sono una caratteristica dei frati domenicani di questa particolare chiesa fiorentina, ma si potevano trovare all'epoca in qualsiasi ordine religioso. Comunque, la precisione con la quale Machiavelli indica la chiesa dove opera il frate Timoteo ci fa pensare che si è divertito a colpire qualcuno in particolare: o un frate realmente esistente all'epoca, oppure i domenicani di quella chiesa in particolare. È un altro fattore che sottolinea la vena naturalistica di questa commedia, la sua fiorentinità e la sua attualità, e che la collega strettamente alla realtà contemporanea di Machiavelli. L'autore non ha la semplice intenzione di divertire e di inventare una storia comica in un ambientazione "neutra", ma sembra voglia mettere in evidenza lati, anche oscuri, della realtà contemporanea in cui vive; mira a colpire la cultura fiorentina e italiana del cinquecento, e tramite il frate Timoteo, l'ambiguo atteggiamento della Chiesa e del clero.

Per quanto riguarda l'analisi del ruolo di frate Timoteo in rapporto alla trama, abbiamo scelto di analizzarlo attraverso alcune scene specifiche, che saranno divise in sottocapitoli. Abbiamo preferito questa scelta per illustrare al meglio i diversi lati contrastanti della sua persona, ed inoltre per mettere in risalto alcune scene particolarmente significative della commedia. Iniziamo ora con la cosiddetta "scena della vedova".

6.5.2 La scena della vedova

La prima volta che incontriamo Timoteo sulla scena è nell'atto terzo, scena 3, quando il confessore di Lucrezia entra in compagnia di una donna senza nome, estranea all'intreccio:

FRATE: Se voi vi volessi confessare, io farò ciò che voi volete.

DONNA: Non oggi: io sono aspettata. E' mi basta essermi sfogata un poco così, ritta ritta.[...]

DONNA: Togliete ora questo fiorino, e direte dua mesi ogni lunedì la messa de' morti per l'anima del mio marito. E ancora fussi un omaccio, pure le carni tirano: io non posso fare non mi risenta, quando me ne ricordo. Ma credete voi che sia in purgatorio?

Un fiorino all'epoca di Machiavelli era una notevole somma di denaro, e quindi questa donna è verosimilmente una borghese che dà contributi notevoli alla parrocchia. L'espressione "le carni tirano" significa che i ricordi del marito, nonostante fosse un "omaccio", le stuzzicano ancora l'appetito di attività carnali. E prosegue poi il dialogo:

FRATE: Senza dubbio.

DONNA: Io non so già cotesto. Voi sapete pure quel che mi faceva qualche volta. Oh, quante me ne dolfi io con esso voi! Io me ne discostavo quanto io potevo, ma egli era sì importuno. Uh, nostro Signore!

Con ciò la donna ricorda a frate Timoteo le pratiche a cui il marito talvolta la sottoponeva e che lei raccontava a lui in confessione. La sodomia, anche fra coniugi, era considerata un peccato grave, oltre che essere punita dalla legge penale.¹¹⁸ Segue subito dopo un passo che riporta la commedia alla stretta attualità:

FRATE: Non dubitate: la clemenza di Dio è grande. Se non manca a l'uomo la voglia non gli manca mai el tempo a pentirsi.

DONNA: Credete voi che l'Turco passi quest'anno in Italia?

FRATE: Se voi non fate orazione si.

DONNA: Naffè, Dio ci aiuta con queste diavolerie! Io ho un gran paura di quello impalare.[...]

Con la battuta sui turchi la vedova collega la trama a fatti reali del periodo in cui Machiavelli scrisse la commedia: dopo la presa d'Otranto del 1480 e le incursioni nei territori veneziani, con la perdita di Lepanto nel 1499 e la caduta di Modona nel 1500, negli anni a venire il timore di un'invasione turca restò sempre molto vivo in Italia, anche perché alimentato dalla propaganda della chiesa, che terrorizzava la cristianità con il racconto delle ferocie seguite a queste battaglie per raccogliere fondi e sostegno morale per le crociate. A lungo andare e per tanto parlarne, il pericolo turco diventò una "leggenda metropolitana", cioè argomento di perdigiorno, come scriveva lo stesso Machiavelli a Francesco Guicciardini in una lettera del 18 maggio 1521. Quando la donna parla della grande paura "di quello impalare" si riferisce al supplizio dell'impalamento che consisteva nell'infilzare una persona da sotto con un palo acuminato.

Con questa scena, assai breve ma molto significativa, Machiavelli riesce a rimarcare alcuni fatti importanti: anzitutto la scena serve a rappresentare la dipendenza e la sottomissione della donna al frate, ma riesce anche a far risaltare la dimestichezza con la quale questi tratta argomenti molto delicati e peccaminosi come la sodomia, il desiderio di "attività carnale" e così via. Ciò suggerisce, già a livello verbale, la corruzione della chiesa di quell'epoca, nient'affatto restia a trattare con leggerezza argomenti scabrosi ed immorali. In più ne risulta un'efficace critica verso l'abitudine della Chiesa di usare a proprio vantaggio

¹¹⁸ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori, p.63.

qualsiasi situazione e finanche le dicerie, come ad esempio il pericolo turco e l'ansia del purgatorio, pur di farsi donare grandi somme di denaro. Infatti, quando la donna esprime la sua preoccupazione per un'invasione turca, il frate risponde che i turchi verranno se lei non continuerà a fare orazioni. Attraverso questa scena Machiavelli ottiene infine il risultato di collegare la commedia a fatti precisi della contemporaneità machiavelliana, e probabilmente di renderla ancora più attuale per i suoi spettatori con il parlare del pericolo turco, che come abbiamo già menzionato, fu una minaccia costante e conosciuta da tutti nella prima parte del '500.

Il personaggio della vedova trova una legittimazione nelle regole della commedia antica: strutturalmente è un personaggio protatico¹¹⁹. Il personaggio protatico viene chiamato così perché compare nella protatis della commedia, nella parte introduttiva, e fa in genere da spalla all'interlocutore principale per permettergli di esporre gli antefatti dell'azione. Caratteristica del personaggio protatico è che dopo aver assolto questo compito scompare dalla commedia.

Questa presenza femminile senza nome è come se introducesse la seconda parte della commedia, e da quel momento in poi il frate avrà un ruolo molto denso di significato.

Dopo il colloquio con la vedova, frate Timoteo esce raffigurato "a tutto tondo", poche battute e gli spettatori sanno tutto di lui: apprendiamo immediatamente che il frate è avido e che sembra governato scrupolosamente dal desiderio dell'utile. È al fiorino che lui mira, non alla salvezza religiosa delle persone. Anzi, più gli uomini sono peccaminosi e ansiosi, più hanno bisogno di lui, e più valgono per lui in elemosine. In più questo frate risulta un finto amico e finto confessore delle donne, per le quali nutre più dispetto che rispetto.

6.5.3 La scena della corruzione

La visione delle donne di frate Timoteo viene evidenziata anche nell'apertura della scena successiva (atto terzo, scena 4):

FRATE: Le più caritative persone che sieno sono le donne, e le più fastidiose. Chi le scaccia, fugge e fastidi l'utile; chi le trattiene, ha utile e fastidi insieme. Ed è 'l vero che non è mele senza mosche.

Questa scena viene spesso denominata come la scena della corruzione, per il modo in cui Ligurio dimostra al pubblico "l'arte della corruzione", quando con grande freddezza e

¹¹⁹ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori, introduzione, p27.

senza scrupoli corrompe il frate Timoteo. Secondo Stoppelli¹²⁰ in questa scena si incontrano le due “anime nere” della commedia: Ligurio, autentico maestro della beffa e dell’arte del raggio, e Timoteo, la cui religiosità esteriore copre un’avidità che non si arresta neanche davanti alla blasfemia ed al peccato mortale. Ma sarà davvero giusto indicare i due come “le anime più nere” della trama ?

A nostro avviso bisogna essere cauti nel condividere quest’affermazione, specialmente se cerchiamo di mantenere uno “sguardo machiavellico” sui fatti della commedia. Machiavelli stesso infatti non si è mai fatto portavoce della moralità e non mirava ad essere un rappresentante della moralità regnante o borghese. Anzi, le sue opere non giudicavano esplicitamente ma cercavano semplicemente di descrivere la realtà con approccio amorale: la commedia doveva “proporre uno specchio d’una vita privata”¹²¹ cioè descrivere la vita quotidiana com’è, allo stesso modo in cui *i Discorsi* e *Il Principe* dovevano descrivere la storia e la politica come sono.

Questo non toglie ovviamente il diritto di ciascuno di interpretare i personaggi a proprio modo e di trarre le sue conclusioni, ma riteniamo che sia opportuno però chiarire se il proprio approccio segua l’universo del pensiero machiavellico, o se sia il frutto esclusivo delle proprie valutazioni. Questo ci preme specificare perchè la “meritocrazia” di Machiavelli spesso non coincide con le idee della maggioranza: dal suo punto di vista una persona virtuosa non è necessariamente una persona buona ed onesta, ma può essere anche un’ “anima nera” che sa tirare fuori “la bestia”¹²² quando le circostanze lo richiedono.

In più, se proprio dovessimo cercare di stabilire una gerarchia tra i personaggi con la minor purezza d’animo, francamente l’anima di Timoteo ci risulterebbe ben più “nera” rispetto a quella di Ligurio: quest’ultimo cerca semplicemente di svolgere il compito che gli è stato affidato nella maniera più efficace possibile, senza neanche essere ricompensato tanto, economicamente. Timoteo invece, pur essendo uomo di chiesa e quindi in teoria rappresentate di Dio in terra, assume un comportamento inconciliabile con le sue funzioni, ed emerge come la persona più cattiva e peccaminosa già solo per questo fattore. In più, la sua avidità risulta più forte e più sfrenata rispetto a quella di tutti gli altri personaggi. Restano certamente valutazioni del tutto personali ma ci sembrava giusto sottolineare che non ci è risultato del

¹²⁰ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori , p.64.

¹²¹ Machiavelli, N. (1976). *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*. (B. T. Sozzi, A cura di) Torino: Einaudi.

¹²² Dell’importanza della capacità dell’uomo di “tirare fuori la bestia” Machiavelli parla varie volte, per esempio nel capitolo XVIII del *Principe*: [...] “sendo dunque necessitato uno principe sapere bene usare la bestia”[...] Machiavelli, N. (1995). *Il Principe*. (G. Inglese, A cura di) Torino: Einaudi.p.116

tutto convincente mettere Ligurio e frate Timoteo sullo stesso livello di immoralità o di “scurezza d’anima”.

Torniamo ora all’atto terzo, scena 4 e vediamo come Machiavelli toglie ogni dubbio sul fatto che Timoteo sia veramente un frate “mal vissuto”:

[...]

FRATE: Che è seguito ?

LIGURIO: é seguito che, o per straccurataggine delle monache o per cervellaggine della fanciulla si truova gravida di 4 mesi: di modo che, se non ci si ripara con prudenza, el dottore, le monache, la fanciulla, Camillo, la casa de’ Calfucci è vituperata. E il dottore stima tanto vergogna che s’è botato, quando la non si palesi, dare 300 Ducati per l’amore di Dio [...]

FRATE: Come?

LIGURIO: Persuadere alla badessa che dia una pozione alla fanciulla per farla sconciare. (abortire)

FRATE: Cotesto è cosa da pensarla.

LIGURIO: Come cosa da pensarla? Guardate nel far questo quanti bene ne risulta. Voi manterete l’onore al munistero, alla fanciulla e’ parenti; rendete al padre una figliuola; satisfate qui a messere, a tanti sua parenti; fate tale elemosine quante con questi 330 ducati potete fare. E dall’altro canto non offendete altro che un pezzo di carne non nata, senza senso, che in mille modi si può sperdere. E credo che quel sia bene che facci bene a’ più che è più se ne contentino.

FRATE: Sia col nome di Dio! Faccisi ciò che voi volete, e per Dio e per carità sia fatto ogni cosa. Ditemi el munistero, datemi la pozione e , se vi pare, cotesti danari da poter cominciare a fare qualche bene.

LIGURIO:Ora mi parete voi quel religioso che io credevo voi fussi.Togliete questa parte de’danari.[...]

Il dialogo è in grado di far rimanere turbato anche un lettore dei nostri tempi, specie se si tiene presente il punto di vista della Chiesa Cattolica sulla questione dell’aborto e dell’embrione- E’ in ogni caso palese che un frate che accetta di partecipare ad una operazione quale quella descritta è veramente privo di qualsiasi scrupolo.

Dopo questa “preparazione” del frate, nella scena successiva Ligurio racconta che la fanciulla “si è sconcia per se stessa” (ha abortito) e di conseguenza chiedere al frate di convincere Lucrezia a commettere l’adulterio sarà un gioco facile.

Così si può quindi riassumere l’arte della corruzione mostrata da Ligurio: avvicinare il personaggio da corrompere; richiedergli una prestazione illecita, difficilissima e soprattutto molto compromettente; offrirgli molto denaro, ritirare la prima richiesta; sostituirla con una seconda, anch’essa illecita ma più alla mano, mantenendo intatta la promessa del denaro. Il personaggio da corrompere, ancora stordito dall’offerta che ha temuto di perdere, non farà più alcuna resistenza.

Da questa scena in poi il frate è partecipe in gran parte delle scene della commedia, e abbiamo già visto con le analisi degli altri personaggi quale sia il suo ruolo principale nella trama, ovvero convincere la bella Lucrezia ad accettare di partecipare al “progetto Mandragola”.

6.5.4 Il convincimento di Lucrezia

Nell’atto terzo, scena 11 si opera il convincimento di Lucrezia. La battuta decisiva del frate è questa:

[...] FRATE: Io voglio tornare a quello che dicevo prima, Voi avete, quanto alla coscienza, a pigliare queste generalità: che dove è un bene certo e un male incerto, non si debba mai lasciare quel bene per la paura del male. Qui è un bene certo: che voi ingraviderete, acquisterete una anima a messer Domenedio. El male incerto è che colui che iacerà con voi dopo la pozione si muoia. E’ si truova anche quelli che non muoiano, ma perché la cosa è dubia, però è bene che messer Nicia non corra quel pericolo. Quanto allo atto che sia peccato, questo è una favola: perché la volontà è quella che pecca, non el corpo; e la cagion del peccato è dispiacere al marito, e voi li compiaccete; pigliare piacere, e voi ne avete dispiacere. Oltra di questo, el fine si ha a riguardare in tutte le cose: e’l fine vostra è riempiere una sedia in paradiso e contentare el marito vostro. Dice la Bibbia che le figliuole di Lotto, credendosi rimaste sole nel mondo, usorono con el padre; e perché la loro intenzione fu buona, non peccarono.

Come fa ben presente Stoppelli ¹²³, sono presi da una vera biblioteca religiosa i testi sui quali il frate studia il caso di coscienza di Lucrezia e le argomentazioni spese da frate Timoteo nel persuadere la donna non sono teologicamente affatto campate per aria. L’argomento che “non si debba mai lasciare quel bene per paura del male” trova sostegno in un precetto di ordine generale già presente in San Tommaso. Inoltre Timoteo utilizza a suo favore l’esempio, preso dalla Bibbia, delle figlie di Lot.

Anche in questo caso vediamo quanto sia importante la credibilità dei fatti per Machiavelli: niente viene introdotto nel testo per caso, e tutto deve risultare verosimile. Lucrezia non si lascia però convincere facilmente dai discorsi elaborati del frate, ma quando la madre la lascia senza via d’uscita e il frate insiste ancora, alla fine cede.

6.5.6 I monologhi : il frate come osservatore e commentatore

Oltre ad essere un rappresentante del clero di pessime qualità morali e con un “potere

¹²³ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori, note a piè di pagina, pp.80,81,82.

assoluto “ sulle anime delle donne, il frate svolge anche un altro ruolo importante nella trama, quello di osservatore e commentatore. Durante la commedia ha a disposizione addirittura cinque monologhi per esprimere il suo giudizio sull’andamento della vicenda.

Il primo monologo lo troviamo nell’atto terzo, scena 8, subito dopo la scena della corruzione. Qui il frate riflette su ciò che è avvenuto e dimostra di avere ben presente il gioco di inganno che Ligurio ha usato per convincerlo, sottolineando che conviene tuttavia mantenere segreta la vicenda. Non dimostra però nessun pentimento. Poi riflette su ciò che avverrà, e arriva alla conclusione che sarà facile convincere Lucrezia, perché è “savìa e buona” e perché “tutte le donne hanno alla fine poco cervello”. Infine commenta che la madre Sostrata “la quale è bene una bestia sarammi uno grande adiuto a condurlo alle mia voglie.”

Dimostra, in definitiva, di essere in possesso di un cinismo lucido, unito alla capacità di riconoscere le caratteristiche delle persone e di prevedere ciò che accadrà. Infatti, succederà nella commedia esattamente ciò che lui prevede: Sostrata lo aiuterà a convincere Lucrezia, grazie alla sua “bestialità”.

Nel successivo monologo (atto 4, scena 6) mentre gli altri personaggi vanno a travestirsi per la notte dell’inganno, Timoteo fa delle riflessioni sul suo coinvolgimento nella vicenda:

[...]“Capitommi innanzi questo diavol di Ligurio, che mi fece intingere el dito in un errore donde vi ho messo el braccio e tutta la persona, e non so ancora dove mi abbia a capitare”(in che guaio mi possa cacciare)[...]

Si preoccupa più per le conseguenze penali che non per quelle morali della sua partecipazione, ma si tranquillizza considerando che, se l’azione è pericolosa per tutti, tutti avranno certamente interesse a tenerlo segreto.

Nel terzo monologo (atto 4, scena 10) Timoteo esce dalle convenzioni teatrali e si rivolge direttamente agli spettatori, chiedendo loro di non criticare la commedia se correrà un’intera notte tra il quarto e il quinto atto, perché comunque nessuno dei personaggi avrebbe passato la notte dormendo:

E voi spettatori non ci appuntate, perché questa notte non ci dormirà persona, si che gli atti non sono interrotti dal tempo

Secondo Stoppelli, Machiavelli tocca qui la questione del rispetto dell’unità del tempo nella commedia, ben prima che con Giovan Battista Giraldi Ginzio si definisca nel 1543 una

precettistica sul fondamento della *Poetica* di Aristotele¹²⁴. Risulta un ottimo esempio dell'importanza che Machiavelli dà alla verosimiglianza dell'azione, anche per quanto riguarda la tempistica ed il ritmo teatrale. L'autore giustifica il rinvio dell'azione al mattino successivo riconoscendo drammaturgicamente significativo anche l'agire dei personaggi fuori dalla scena.

Il frate conclude poi il monologo rivolgendosi in particolare al pubblico femminile:

Callimaco e madonna Lucrezia non dormiranno: perché io so, se io fossi lui e se voi fossi lei, che noi non dormiremo

È curioso che il frate si rivolga al pubblico femminile in questo modo, immaginando se stesso nella figura del giovane amante ed il pubblico femminile al posto di Lucrezia.

Questa battuta rende ancora più ambiguo il ruolo che il frate svolge nei confronti delle donne, e lascia insorgere il dubbio che forse con alcuna di quelle che a lui si erano rivolte avesse avuto rapporti ancor più intimi di quello di confessore. Conoscendo la facilità con la quale trasgredisce altri limiti morali, ciò non dovrebbe sorprendere nessuno.

Il quarto monologo (atto 5, scena 1) inquadra in modo eccellente la contrastante personalità del frate. Inizialmente annuncia la sua grande curiosità e attesa:

io non ho potut'a questa notte chiudere occhio, tanto è il desiderio che ho di intendere come Callimaco e gli altri l'abbino fatta

per poi descrivere minutamente le attività religiose che ha svolto durante la notte, raccontando con orgoglio della sua religiosità tutta esteriore e lamentandosi che la devozione non sia più quella di una volta. Ma la colpa, secondo lui, è, ironicamente, solo colpa dei suoi frati che non fanno quello che dovrebbero:

O quanto poco cervello è in questi mia frati !

In questo monologo troviamo almeno tre indizi che ci fanno riconoscere Timoteo come il priore della chiesa di S. Maria Novella: l'immagine della Madonna miracolosa, la processione serale e il canto delle laude¹²⁵, un rinforzo ulteriore quindi della modernità e attualità voluta di questa commedia.

Il frate conclude infine con una frase tutt'altro che religiosa:

¹²⁴ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori , p.111.

¹²⁵ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori , p.113.

Ben si sono indugiati alla sgocciolatura (“si sono trattenuti all’ultima goccia” - è ovvia l’allusione volgare): e’ si fa appunto l’alba. Io voglio stare a udire quel che dicono senza scoprirmi.

L’ultimo monologo del frate segue la discussione tra Nicia e Ligurio che egli ha ascoltato di nascosto (atto 5, scena 3). Qui frate Timoteo esprime tanta gioia per l’ultima battuta di Nicia, il quale promette di ricompensare economicamente il frate per i suoi servizi:

io ho udito questo ragionamento e mi è piaciuto tutto, considerando quanto scioccheria sia in questo dottore

Decide poi di recarsi velocemente in chiesa dove la sua “mercatantia varrà di più” e vedendo Ligurio e Callimaco scappa via in fretta e furia per non essere visto.

6.5.7 L’ultima scena

Il frate è cerimoniere dell’ultima scena della commedia, nella quale dopo aver dato il benvenuto e assicurato a Nicia e Lucrezia che avranno un figlio maschio, arriva direttamente al dunque:

Io ho ‘avere e danari per la limosina.

Questa è stata la motivazione principale per tutte le sue azioni nella commedia. La penultima battuta è rivolta alla madre di Lucrezia, Sostrata, e ha un sottofondo di allusioni sessuali:

e voi, madonna Sostrata, avete, secondo che mi pare, messo un tallo in sul vecchio (“avete fatto spuntare un germoglio sul tronco vecchio”)

Una battuta che sembra voler sottolineare l’ambiguità del rapporto tra il frate e le donne in genere, ed anche con questa donna in particolare. Come mai si sente libero di rivolgersi a lei in questo modo, e come ha potuto conoscere così bene la sua natura “bestiale” all’inizio della trama? Machiavelli sembra abbia inserito questa battuta per togliere ogni dubbio sulla natura ombrosa del frate. La commedia si conclude infine con una battuta di frate Timoteo che si rivolge ancora una volta al pubblico:

Andianne tutti in chiesa, e quivi direno l'orazione ordinaria. Di poi, doppo l'uffizio, ne anderete a desinare a vostra posta. Voi, spettatori, non aspettate che noi usciam più fuora: l'uffizio è lungo. Io mi rimarrò in chiesa e loro per l'uscio del fianco se n'andranno a casa. Valete.

Molto è stato detto e scritto sull'ultima scena di questa commedia, che è quella che permette più di tutte le altre di cogliere il distacco dal modello della commedia classica.

Mentre questa si concludeva necessariamente con il lieto fine, qui la fine rimane del tutto ambigua, ed a ben vedere non è neanche una fine, ma un nuovo inizio che lascia al pubblico tanti dubbi, riflessioni e curiosità.

Va sottolineato il fatto che attraverso questo finale incerto nell'ultima scena della *Mandragola* si trova una novità importantissima, ovvero il rovesciamento dello schema comico abituale. L'ordine non viene infatti ristabilito con il lieto fine della commedia, come da sempre consueto, ma si stabilisce invece un nuovo ordine definitivo, nel senso che Lucrezia passa dallo stato di donna onesta e maritata allo stato di donna adultera, che accetta e sceglie il proprio amante. Tutto nella commedia è progettato verso questa conclusione inevitabile, con la conseguenza che sotto tale punto di vista *La Mandragola* è l'opera più priva di giochi e di sorprese comiche di tutto il teatro del cinquecento: conosciamo benissimo sin dall'inizio il meccanismo inesorabile che finirà per coinvolgere Lucrezia.

Concentrandosi sul frate Timoteo possiamo dire che Machiavelli in modo quasi geniale riesce ad incorporare tutte le qualità di questa figura nell'ultima scena: la sua avidità di denaro, il suo rapporto privilegiato ma ambiguo con le donne, il suo potere di cerimoniere religioso.

Il suo ruolo di uomo di chiesa, nonostante sia basato su una religiosità del tutto esteriore, gli dà un potere quasi assoluto sui vari personaggi. Hanno bisogno di lui per rendere accettabili le loro azioni allo sguardo ed al giudizio della società: lui "purifica" le loro sporcizie e mantiene il loro onore e la loro reputazione tra le sue mani. Lui stesso non ha nessuno da temere, tranne Dio, ma del giudizio del Signore questo frate sembra essere del tutto indifferente.

6.5.8 Teorie ed analisi

La figura del frate occupa nella commedia una posizione assai complessa e difficile da definire. È l'unico tra i personaggi che non trova un'equivalente tra le figure della commedia classica, dato che all'epoca il personaggio religioso non esisteva proprio. Perciò risulta anche

forse il personaggio più moderno, contemporaneo ed innovativo della commedia.

Stoppelli sostiene invece che il frate potrebbe essere interpretato come un'equivalente del ruffiano nella commedia antica¹²⁶, nel senso che il vero antagonista del giovane amante nella commedia classica non è il padre della giovane desiderata, ma il ruffiano, dalla quale il giovane compra la donna. La teoria di Stoppelli paragona il potere che Timoteo ha sulle donne a quello di un ruffiano, e suggerisce che Callimaco non ottiene Lucrezia dal marito babbeo, ma che la “compra” dal frate.

Per vedere il frate come un'equivalente del ruffiano si deve però accettare anche il concetto delle donne come “prostitute” in vendita e non siamo del tutto convinti che la nostra Lucrezia possa essere inquadrata come tale. Anzi, ella dimostra proprio verso la fine della commedia di essere una donna intraprendente e decisa, che non si lascia vendere “come un pezzo di carne”, e di non essere sottomessa alle voglie o ai desideri altrui. Anche lei, come Timoteo, si dissocia quindi dalla figura nella commedia classica, dove la donna giovane risultava un oggetto passivo da desiderare e conquistare.

Ferroni trova difficoltà ad incorporare la figura del frate nel suo universo antropologico, e sostiene che Timoteo, come Ligurio, rifiuta una precisa definizione antropologica¹²⁷.

Bonino¹²⁸ sostiene invece che Machiavelli sembra incarnare in frate Timoteo le astuzie della ragione. La riflessività di Timoteo si espande, secondo lui, in primo luogo sul piano drammaturgico: a differenza degli altri personaggi che non calano mai la maschera, Timoteo tende di continuo ad uscire dalla finzione per instaurare un dialogo diretto col pubblico. Ma una più stretta complicità la instaura con la sua tattica di precedere le attese degli spettatori quando la tensione è più alta. Si esprime, poi, al di là di questa strategia scenica, nel continuo rimettere in discussione i moventi propri e degli altri, nel calcolare - preventivamente o a posteriori - le mosse che gli avversari compiranno o hanno compiuto, nel vagliare volta per volta le iniziative che di conseguenza gli conviene intraprendere. Bonino sottolinea inoltre che l'inganno, per questo eroe delle astuzie della ragione, si perpetra

¹²⁶ Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori, introduzione pp.20,21.

¹²⁷ Osserva il fatto che percorre diverse funzioni strutturali, e che mantiene una propria solitudine scenica. Sottolinea inoltre che Timoteo non ha parte progettante nella commedia come ha invece Ligurio. La sua condizione fratesca lo chiude, secondo Ferroni, in un mondo appartato e senza iniziative; gli tocca però un vastissimo campo di riflessione: sua è la zona dello sguardo, la possibilità di guardare ciò che nella commedia si svolge, dall'esterno, da una posizione che è in parte analoga a quello dello spettatore. A lui spetta il compito di rivolgere la parola al pubblico.

¹²⁸ Machiavelli, N. (1979). *TEATRO, Andria, Mandragola, Clizia*. (G. D. Bonino, A cura di) Torino: Einaudi, pp.35,36.

attraverso un solo mezzo, la simulazione, e mira ad un solo fine: l'utile, il proprio guadagno.

Sono interpretazioni interessanti che in gran parte condividiamo, ma alle quali vorremo in conclusione aggiungere alcune osservazioni.

Frate Timoteo rimane il personaggio che più di tutti viene disegnato in maniera del tutto negativa, nel senso che non ci sono scuse o spiegazioni di sorta che possano "difendere" il suo comportamento: Nicia risulta poco intelligente, volgare e ridicolo, ma ha la necessità di voler procreare un erede; Callimaco sembra immaturo ed egoista ma è follemente innamorato; Ligurio invece è più che altro costretto ad usare il suo ingegno e la sua intelligenza per cose vane, dato che la società in cui vive non apprezza le sue qualità sufficientemente da affidargli compiti più dignitosi; Lucrezia infine si trova intrappolata in una situazione in cui la trasgressione è l'unica soluzione per uscire dalla sottomissione e crearsi una realtà nuova.

Il frate Timoteo invece, non è costretto da nessuno a partecipare al "progetto Mandragola": egli lo sceglie con la propria volontà, mossa da un unico obiettivo, il guadagno economico. Non sembra, come alcune delle altre figure, impazzito o fuori equilibrio, non esiste alcun fattore esterno che lo spinge verso i suoi comportamenti immorali dominando le sue scelte. Egli risulta anzi sempre lucido, distaccato ed in possesso di un cinismo particolarmente freddo.

Essendo un rappresentante della Chiesa queste caratteristiche risultano ovviamente in lui ancora più spregevoli. Mentre l'immagine tradizionale del frate rimanda a qualità come pietà, perdono, amore ed empatia verso il prossimo, il frate della *Mandragola* si esprime quasi solamente in modo negativo nei confronti dei suoi concittadini: nella sua ottica sia le donne che i suoi frati "hanno poco cervello", Ligurio è un diavolo, Nicia è sciocco, e così via. Le altre persone sembrano interessarli solo come strumento per guadagnare qualche soldo. Queste ragioni fanno di Frate Timoteo la figura più "triste" di tutta la commedia, nel senso che più che comica ci sembra un figura tragica, o al massimo tragicomica. Non c'è dubbio che Machiavelli, creando questa figura teatrale, volesse colpire l'immagine della Chiesa. Sembra anzi che non volesse lasciare alcun dubbio sul fatto che questa figura, e quindi la Chiesa o almeno alcuni rappresentanti del clero della sua epoca, fossero motivati da un'avidità notevole, ed in possesso di una doppia morale inquietante. Rimane l'impressione che l'introduzione del personaggio di frate Timoteo sia motivata da un disgusto profondo nei confronti del gruppo della società che egli rappresenta.

Essendo come detto la figura del frate del tutto aliena rispetto alla commedia antica, essa ha probabilmente come modello di riferimento *il Decameron* di Boccaccio, nel quale ricorrono personaggi ecclesiastici dalla dubbia morale. Anche lo schema finale, della donna

conquistata per inganno dall'amante, ma alla fine consenziente e corresponsabile perché lo trova preferibile al marito, è già presente *nel Decameron*¹²⁹.

E' opportuno infine concludere con una constatazione storica, e cioè che il ritratto spregevole di Frate Timoteo divenne il motivo principale per il quale *La Mandragola*, guarda caso proprio insieme al *Decameron*, venne inserita nell' *Indice dei libri proibiti* pubblicato nel 1559 a Roma. In più Machiavelli comparve nella lista degli "Auctores quorum libri et scripta omnia prohibentur"¹³⁰, tentativo ulteriore di spegnere la sua voce pericolosamente critica nei confronti della Chiesa e della società in genere.

7. Conclusione

Analizzando i vari personaggi della commedia *La Mandragola* abbiamo con il nostro approccio cercato di verificare se Niccolò Machiavelli, primo tra i commediografi moderni, abbia utilizzato la commedia come strumento critico e se tramite essa sia riuscito a ritrarre "uno specchio della vita privata", come egli stesso si era prefisso nel *Dialogo e discorso intorno alla nostra lingua*.

Alla conclusione della nostra analisi la risposta positiva al quesito che ci siamo posti ci pare rafforzata, nel senso che ci è apparsa sempre più valida l'idea che il segretario fiorentino abbia perseguito veramente un secondo obiettivo con la scrittura della *Mandragola*. Con questa commedia egli non mirava, come i suoi predecessori solamente al semplice divertimento del pubblico, ma ebbe l'intenzione di farlo riflettere e di lasciare ad esso un messaggio più profondo: con *La Mandragola* Machiavelli porta la commedia alla satira, e cioè ad un tipo di osservazione che stabilisce un legame preciso tra la scena comica e la riflessione critica sul contemporaneo.

Sembra inequivocabile, infatti, che Machiavelli mirasse a colpire, attraverso il divertimento comico, la difficile situazione della borghesia fiorentina e dell'Italia in genere. Viene fuori nel complesso una storia che svela la chiusura mentale dei suoi personaggi, e di riflesso la crisi drammatica di Firenze, che aveva nella realtà coinvolto lo stesso Machiavelli. La commedia non si esaurisce dunque in se stessa, anche se Machiavelli accetta apparentemente lo schema comico boccaccesco del Bibbiena, finalizzato al puro e semplice divertimento. Machiavelli si ricollega in verità ad un retroterra più specificamente fiorentino e lancia una proposta teatrale insieme morale e civile, per rendere i suoi concittadini, spettatori

¹²⁹ Boccaccio, G. (1952). *il Decameron*. (V. Branca, A cura di) Firenze: Le Monnier, giorno III, 6, *la novella di Ricciardo Minatolo e di Catella*.

¹³⁰ Stefano, C. D. (1964). *La censura teatrale in Italia*. Bologna: Cappelli., pp. 18-19.

della situazione in cui si trovano effettivamente, consapevoli dello stato di decadenza in cui stanno precipitando.

Attraverso il comportamento dei suoi personaggi la commedia acquista una nuova luce, rafforzata dalla soluzione finale, quella mancanza di “lieto fine” che costituisce solo l’ultima provocazione nell’invertire la linea di sviluppo consueta del genere della commedia: *La Mandragola* esprime il disordine sociale della Firenze dell’epoca, dovuto alla corruzione generale, alla sciocchezza degli uomini, all’incapacità di utilizzare l’intelligenza dei cittadini, deviata e frustrata dalla società in cui vivono. In più, con i suoi riferimenti precisi ai nomi, alla geografia, alle strade, ai monumenti, Machiavelli collega strettamente la commedia alla Firenze cinquecentesca, quasi a voler rendere l’atmosfera quanto più riconoscibile possibile ai suoi spettatori.

Anche il linguaggio fa *della Mandragola* una commedia fiorentina, realistica e moderna. La libertà dell’utilizzo del linguaggio parlato contemporaneo, come sottolineato dal segretario fiorentino esplicitamente nel *Dialogo e discorso intorno alla nostra lingua*, crea una sorta di dissacrazione e demistificazione dei valori del quotidiano. Svela l’incongruità, l’assurdità di ciò che sembra normale, e la logica di questa assurdità.

Un’altra novità fondamentale di questa commedia è che viene eseguito un piano preciso, che coinvolge il pubblico dall’inizio alla fine della trama; C’è da organizzare un “un colpo di letto” da pianificare in dettaglio come se si trattasse di un colpo di stato. Non ci sono azioni impreviste come solitamente nelle commedie e nelle farse.

Questo testo teatrale è quindi per molti versi originale, innovativo, geniale, e costituisce un modello del tutto nuovo nel genere comico. Analizzando quest’opera letteraria abbiamo sentito emergere con voce sempre più chiara e forte la coraggiosa figura di Niccolò Machiavelli, autore che almeno fuori d’Italia, è riconosciuto soprattutto come pensatore politico e come autore del *Principe*, mentre in realtà la sua attività letteraria e il suo talento sono stati così vasti e pluridimensionali che meritano di essere trattati come tali.

Bibliografia

Albert Russel Ascoli, V. K. (1993). *Machiavelli and the discourse of literature*. London: Cornell University Press.

Alberti, L. B. (1946). *I primi tre libri della famiglia*. Firenze: Sansoni.

Ariosto, L. (1997). *Commedie: La Cassaria, I suppositi* (Vol. 1). (L. Stefani, A cura di) Milano: Mursia.

Ariosto, L. (1954). *La Cassaria, Opere minori*. (C. Segre, A cura di) Milano - Napoli: Ricciardi.

Attolini, G. (1988). *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Roma - Bari: Laterza.

Auerbach, E. (1956). *Mimesis, il realismo nella letteratura occidentale* (Vol. I). Torino: Einaudi.

Baratto, M. (1977). *La commedia del Cinquecento*. Vicenza: Neri Pozza editore.

Bibbiena. (1967). *Calandria*. Torino: Einaudi.

Boccaccio, G. (1952). *il Decameron*. (V. Branca, A cura di) Firenze: Le Monnier.

Borsellino, N. (1989). *La tradizione del comico, l'eros, l'osceno, la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*. Milano: Garzanti.

Button, R. W. (1992). *New Historicism and Renaissance Drama*. Londra: Longman.

Cesare Segrè, C. M. (1992). *Testi nella Storia*. Milano : Mondadori.

Dionisotti, C. (1980). *Machiavellerie : Storia e fortuna di Machiavelli*. Torino: Einaudi.

Falco, M. J. (2004). *Feminist interpretations of Niccolò Machiavelli*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Ferroni, G. (1972). *"Mutazione" e "Riscontro" nel teatro di Machiavelli*. Roma: Bulzoni Editore.

Fido, F. (1969). Machiavelli 1469 - 1969 : *Politica e teatro nel badalucco di Messer Nicia*. Italica , 46 (4), 359-375.

Francese, J. (1994). *La meritocrazia di Machiavelli. Dagli scritti politici alla Mandragola*. Italica , 71 (2), 153 - 175.

Hullung, M. (1978). *Machiavelli's "Mandragola": A day and a night in the Life of a Citizen*. The review of Politics , 40 (1), 32-57.

Larivaille, P. (1989). *La vita quotidiana in Italia ai tempi di Machiavelli*. Milano: Rizzoli.

- Livio, T. (1990). *Storia di Roma*. (G. Vitali, A cura di) Bologna: Zanichelli.
- Lord, C. (1979). *On Machiavellis Mandragola*. *The journal of politics* , 41, 817.
- Machiavelli, N. (1988). *Dieci lettere private*. (G. Bardazzi, A cura di) Roma: Salerno Editrice.
- Machiavelli, N. (1976). *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*. (B. T. Sozzi, A cura di) Torino: Einaudi.
- Machiavelli, N. (1995). *Il Principe*. (G. Inglese, A cura di) Torino: Einaudi.
- Machiavelli, N. (2006). *La Mandragola*. (P. Stoppelli, A cura di) Milano: Mondadori.
- Machiavelli, N. (1979). *TEATRO, Andria, Mandragola, Clizia*. (G. D. Bonino, A cura di) Torino: Einaudi.
- Marchese, A. (1992). *Dizionario di retorica e di stilistica*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Marlowe, W. J. (1988). *How to study a Renaissance Play*. London: Macmillan Publishers Ltd.
- Parronchi, A. (1995). *La prima rappresentazione della Mandragola*. Firenze: Polistampa.
- Patterson, D. (1988). *Essays on Bakhtin and His Contemporaries*. Lexington, Kentucky: The university press of Kentucky.
- Pfister, M. (1977). *The theory and analysis of Drama*. (J. Halliday, Trad.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Pieri, M. (1989). *La nascita del teatro moderno*. Torino: Bollati, Bolinghieri.
- Raimondi, E. (1972). *Politica e commedia, dal Beroaldo al Machiavelli*. Bologna: Il Mulino.
- Ridolfi, R. (1969). *Vita di Niccolò Machiavelli*. Firenze: Sansoni.
- Salinari Carlo, R. C. (1994). *Storia della letteratura italiana, dalle origini al Quattrocento*. Bari - Roma: Laterza.
- Salinari, R. (1995). *Storia della letteratura italiana, dal Cinquecento al Settecento*. Bari - Roma: Laterza.
- Schwartz, V. F. (1994). *Desire in the Renaissance, psychoanalysis and literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Singelton, C. S. (1942). *Machiavelli and the Spirit of Comedy*. *Modern Language Notes* , 57 (7), 585- 592.
- Stefano, C. D. (1964). *La censura teatrale in Italia*. Bologna: Cappelli.
- Stoppelli, P. (2005). *La Mandragola. Storia e filologia*. Roma: Bulzoni.

Sumberg, T. A. (1961). *La Mandragola : An interpretation*. The Journal of Politics, 23 (2), 320 - 340.

Tylus, J. (2000). *Theater and its Social Uses: Machiavelli's Mandragola and the Spectacle of Infamy*. Renaissance Quarterly , 53 (3), 656 - 686.