

# ARIOSTO

## COMMEDIOGRAFO

A cura di Franco Arato, Paola Cosentino, Patrizia Pellizzari



VECCHIARELLI EDITORE

*La Scena e l'Ombra 15*

Collana diretta da Paola Cosentino

Comitato scientifico:

Alberto Beniscelli

Bianca Concolino

Silvia Contarini

Giuseppe Crimi

Teresa Megale

Lisa Sampson

Elisabetta Selmi

Stefano Verdino

# *ARIOSTO COMMEDIOGRAFO*

a cura di  
Franco Arato, Paola Cosentino,  
Patrizia Pellizzari

Atti del Convegno di Torino  
27-28 aprile 2023



VECCHIARELLI EDITORE

Publicato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne e del Dipartimento di Studi Umanistici – Università di Torino

© Vecchiarelli Editore – 2024  
Piazza dell'Olmo, 27  
00066 Manziana (Roma)  
Tel. 06.99674591  
vecchiarellieditore@inwind.it  
www.vecchiarellieditore.com

ISBN 978-88-8247-515-4

*Associazione culturale*

## INDICE

- Premessa  
*di Paola Cosentino* p. 7
- Padri nella commedia, padri della commedia  
*di Elisabetta Pitotto* p. 25
- «Ritrova l'antique astuzie, e qui le poni in opera».  
Sulla fedeltà al modello latino nella *Cassaria* in prosa  
*di Stefania Giovanna Mallamaci* p. 53
- I Suppositi* dell'Ariosto tra tradizione e innovazione  
*di Bianca Concolino Mancini Abram* p. 73
- Luoghi, blasoni e arte magica: osservazioni  
sul *Negromante* (I redazione)  
*di Giuseppe Crimi* p. 93
- Finzione e illusione nel *Negromante* (II redazione)  
*di Lucia Dell'Aia* p. 113
- «Farò come i famigli». la rivolta impossibile della *Lena*  
*di Davide Dalmas* p. 129
- «Pur ho piacer d'ogni ben di Licinia». Per una riconsiderazione  
morale del personaggio di Lena nella commedia caudata  
*di Ida Caiazza* p. 149

<i>I Studenti: una commedia incompiuta e i suoi esecutori testamentari</i> <i>di Franco Arato</i>	p. 179
«Più bella che mai fosse»: la seconda «Cassaria» dai «giochi» alla satira <i>di Giovanni Bàrberi Squarotti</i>	p. 197
«Non disonesta materia da ridere». Disciplinamento del comico e morale borghese nei <i>suppositi</i> in versi <i>di Gabriele Bucchi</i>	p. 211
Sulla prima fortuna e ricezione delle commedie ariostesche <i>di Francesco Lucioli</i>	p. 237
Bibliografia	p. 259
Indice dei nomi <i>a cura di Patrizia Pellizzari</i>	p. 297

## PREMESSA

1. Nel 1638, in occasione della nascita del Delfino di Francia, lo scrittore francese Vincent Voiture fu incaricato di raggiungere l'Italia per annunciare al granduca di Toscana la buona notizia. Prima della partenza, Jean Chapelain offre all'amico una copia dei *Suppositi* di Ariosto (probabilmente la versione in prosa), che poteva intrattenere il viaggiatore e, insieme, consentirgli un confronto diretto con la lingua italiana. L'episodio, assai noto anche grazie alla ricostruzione di Cioranescu autore di una monumentale monografia intitolata *Arioste en France* (CIORANESCU 1939), sarà il punto di partenza di una famosa *querelle* legata alla seconda commedia dell'autore del *Furioso*: tornato in patria, infatti, Voiture si esprimerà negativamente nei confronti di un'opera che riteneva fosse un esempio piuttosto volgare di comico letterario. In realtà, come lo stesso Chapelain sapeva bene, quell'ostentato disprezzo per un testo italiano nascondeva la predilezione del poeta di Amiens per la letteratura spagnola (a discapito delle altre). Il dibattito prese comunque vita a seguito della decisione, caldeggiata ancora da Chapelain, di leggere la commedia ariostesca ai membri dell'Hôtel de Rambouillet: così, nel marzo del 1639, i *Suppositi* furono sottoposti al giudizio dei membri del salon, cui poi si aggiunse l'intervento esterno di Guez de Balzac, che si dichiarò a favore dell'opera dell'italiano, e proprio in virtù della coerenza del suo impianto, ispirato al grande modello latino di Terenzio.

Al di là del giudizio di Chapelain e quindi di Balzac, che evidentemente prendeva spunto da una commedia regolare italiana per formulare, sulla scena francese, un primo abbozzo di quella teoria del comico che si voleva vincolata alla *Poetica* aristotelica come alla necessità del decoro (STEIGERWALD 2013: 175), possiamo rilevare in esordio un dato assai significativo: se il teatro di Ariosto

ebbe, in Italia, una fortuna in prima battuta scenica, e poi soprattutto editoriale, sulla scia dello straordinario successo ottenuto dal *Furioso*, pure, la commedia *I Suppositi* fu l'esperimento comico più apprezzato nel corso del Cinquecento, come dimostrano le stesse traduzioni francesi di cui abbiamo notizia. Quella di Jacques Bourgeois, innanzitutto, che è la più antica e che presenta un titolo mutato (la *Comedie tres elegante, en laquelle sont contenues les Amours recreatives d'Erostrate, fils de Philogone de Catania en Sicile et de la belle Polimneste, fille de Damon*, Paris, 1545), e poi quella di Jean-Pierre de Mesmes (la *Comedie des supposez de M. Louys Arioste, en Italien et François*, Paris, 1552; ristampata nel 1585, ancora a Parigi, e con versione italiana a fronte): entrambe attestano la predilezione per un testo che, a differenza della precedente *Cassaria*, si fonda su una storia d'amore e quindi sulle avventure del protagonista disposto a tutto, finanche a fingersi servo, per conquistare la «belle Polimneste». Ingredienti, questi, che dicono di un gusto assai diffuso, disposto a premere sul pedale patetico piuttosto che su quello comico, sebbene all'origine dei primi esperimenti drammaturgici di Ariosto sia collocato Plauto oltreché, appunto, Terenzio.

Con la menzione dei due giganti latini torniamo alle origini del teatro rinascimentale: e tuttavia la vicenda della *querelle* dei *Suppositi* ci aiuta a leggere, da un punto di vista leggermente diverso (a *posteriori* diremo), la produzione comica di un autore che fu drammaturgo di vaglia e che seppe, al contempo, occuparsi degli aspetti più specificamente connessi alla rappresentazione. L'intento dell'incontro di cui qui si raccolgono gli atti, svoltosi a Torino fra il 27 e il 28 aprile 2023, è stato appunto quello di rilanciare un Ariosto commediografo capace di stare «a paragone» con lo scrittore dell'opera maggiore: per tutto il corso della sua vita, il poeta reggiano si muoverà su entrambi i fronti, quello romanzesco e quello

teatrale, attento alla scena cortigiana per la quale scriveva, ai rapporti con la casa d'Este, alle esigenze del pubblico contemporaneo.

Il confronto di Ariosto con il teatro classico nasce – lo si sa – grazie ai buoni uffici di Ercole d'Este, che promuove, a Ferrara, spettacoli, volgarizzamenti, rifacimenti. Fin da giovane, il futuro autore del *Furioso* aveva cominciato a frequentare la scena: come attore, come regista, come traduttore di testi antichi. Che diventano il punto di partenza di un esperimento nuovo, legato alla fondazione del dramma volgare moderno. Composta nel 1507 e poi rappresentata a Ferrara nel 1508, la *Cassaria* costituisce il primo esempio di commedia regolare in prosa; seguiranno i *Suppositi*, messi in scena l'anno successivo: un significativo momento di svolta per la storia del teatro volgare, questo, preceduto forse da quel *Formicone* di Publio Filippo Mantovano che sarebbe stato inserito nella silloge di testi comici pubblicati a Roma da Minizio Calvo fra il '24 e il '25. La scrittura teatrale conosce poi una battuta d'arresto, dovuta alla guerra e pure al lavoro indefesso svolto per il poema, edito nel '16 e poi ancora nel '21, sebbene sullo sfondo si stagli la composizione del *Negromante* (probabilmente abbozzato nel 1509, poi composto nel '20 e inviato a Leone X), che coincide pure con una nuova sfida, quella del verso sdrucchiolo. In endecasillabi non rimati saranno infatti redatti l'incompiuta *I studenti*, il secondo *Negromante*, la *Lena*, le riscritture di *Cassaria* e *Suppositi* per una nuova stagione teatrale che ebbe a rinascere a Ferrara fra il 1528 e il 1529. E che si concluse con la morte di Ariosto e l'incendio, direi simbolico, dell'apparato in legno che proprio lo scrittore aveva fatto costruire nella sala grande del palazzo Ducale (RICCÒ 2008: 61).

Questa, in sintesi, la storia assai complessa delle commedie di un autore, dotato di «senso vivissimo della teatralità in atto» (FER-

RONI 2008: 49), che volle misurarsi con i classici, ma anche sperimentare le risorse di un volgare piegato alle esigenze della rappresentazione: sono poche lettere a dirci dei progetti falliti, delle incomprensioni, dei dubbi incontrati in quello che pure fu un lungo percorso di messa a punto e di adattamento alle urgenze della scena. Delle missive superstiti, la prima che reca notizie in merito al lavoro comico di Ariosto è quella destinata al papa Leone X, del 16 gennaio 1520. La testimonianza è assai nota, soprattutto perché fa riferimento a quel *Negromante* che, pur essendo stato temporaneamente abbandonato dall'autore («già molti giorni l'havevo messa [la commedia] da parte quasi con animo di non finirla più»), pure era stato recuperato grazie all'impegno preso con il pontefice («ho voluto fare ogni opera per mandarla, e più presto per essere imputato ignorante o poco diligente che disobediante et ingrato: così l'ho ritolta subito in mano») e in breve tempo ultimato («tanto in me ha potuto l'essermi stata da parte di V. Santità richiesta, che quello che in dieci anni, che già mi nacque il primo argomento, non ho potuto, ho poi in due giorni o tre condotto a fine») (ARIOSTO 1965: 49-50). Il papa Medici aveva avuto modo di apprezzare la recita dei *Suppositi*, rappresentati in Vaticano nel 1519: pure, la successiva opera che gli era stata offerta da Ariosto, eventualmente a mo' di trastullo come per le esibizioni del buffone Baraballo, non fu messa in scena. Già da questa prima lettera emerge dunque, e con chiarezza, lo stretto rapporto esistente fra destinatario illustre (in questo caso, Leone X), scrittura comica e finalità spettacolari: se il cortigiano-poeta ha educato il suo gusto sui classici latini, leggendoli e volgarizzandoli, ha poi compreso fino in fondo la natura doppia della prova teatrale, fondata com'è, da un lato, sulla composizione modellata sugli antichi, dall'altro, sulla realizzazione scenica. L'autore del *Furioso* tornerà a parlare delle sue commedie (le due nuove e le due riscritture in versi sdruciolli) nella missiva

del 18 marzo 1532, inviata a Gian Giacomo Calandra, segretario del duca di Mantova («Io mando per l'apportatore de la lettera di Vostra S.ria quattro comedie, cioè tutte quelle che mi truovo mai haver fatte», ARIOSTO 1965: 359), ove compare un'allusione anche alla commedia non finita come pure alla stampa dei primi testi, che aveva suscitato il «gran dispiacere» dell'autore. Proprio quest'ultima osservazione, relativa alle edizioni pirata delle due commedie rispettivamente del 1508 e del 1509 e ribadita nella successiva lettera al duca («Quella suplico che sia contenta di non lasciarle andare in modo che siano stampate un'altra volta», ARIOSTO 1965: 360), ci spinge a tener conto di un terzo elemento, che è legato all'esperienza delle edizioni del *Furioso* insieme a una più matura coscienza autoriale (anche in relazione ai testi comici): quello dell'importanza assunta dalla stampa. Le epistole di questi ultimi anni insistono molto, infatti, sulle pubblicazioni non autorizzate della *Cassaria* e dei *Suppositi* in prosa, soprattutto per ribadire le novità implicite nelle riscritture dei due testi («l'altre» dirà ancora al duca di Mantova, «anchora che sieno a stampa per colpa di persone che me le rubaro, non sono però nel modo in che io le ho ridutte, massimamente la *Cassaria*, che tutta è quasi rinovata», *ibidem*), sottoposti a una revisione linguistica e, al contempo, formale.

Del resto, proprio il tentativo ariostesco di recuperare lo sdruc-ciolo e di mettere a punto un verso non rimato garante di verosimiglianza, ma anche di dignità, non sarà gradito dal Gonzaga, cui, nell'aprile dello stesso anno, Ariosto scriverà: «Mi duole che le mie comedie, per essere in versi, non habbiano satisfatto a vostra ex.tia. A me pareva che stessin così meglio che in prosa: ma li giudicij son diversi» (ARIOSTO 1965: 366). Ciononostante, le nuove commedie animeranno la stagione teatrale ferrarese degli anni che probabilmente vanno dal 1528 fino 1532, come si evince da una delle ultime

missive, stavolta indirizzata a Guido Baldo Della Rovere (risalente al 16 dicembre 1532): qui, dopo essere tornato ancora una volta su quei *Suppositi* e quella *Cassaria* «rubatemi da li recitatori» e rappresentate a Ferrara una ventina di anni prima, riferisce della messa in scena di *Lena* e *Negromante* nella città estense, dispiacendosi, al contempo, di non averne altre a disposizione («Altre comedie non ho», conclude). Evidentemente il signore di Urbino aveva chiesto ad Ariosto notizie in merito ai suoi testi, fatto questo che attesta, ancora una volta, il ruolo assunto dal poeta nella storia della commedia cinquecentesca, ove scrittura e prassi scenica procedevano costantemente di pari passo.

L'insistenza di Ludovico sul furto dei due primi copioni (se ne ricorda anche nel prologo della seconda *Cassaria*), affidati agli attori e da quelli fatti stampare senza il consenso dell'autore, deve però farci riflettere su un'ulteriore circostanza. In effetti, non possiamo sapere se, all'epoca delle edizioni non autorizzate apparse intorno al 1510, Ariosto fosse davvero preoccupato per l'utilizzo improprio dei suoi testi drammatici (nuovamente pubblicati a Roma, fra il 1524-25): quanto emerge, invece, dalle ultime lettere descrive un autore assai attento alla dimensione tipografica, tanto da fargli temere il giudizio altrui sugli errori riscontrabili nella trascrizione come sulla correttezza delle stampe, passate e future. Evidentemente, il lavoro sul *Furioso*, l'allestimento di ben tre edizioni in prospettiva non più solo ferrarese, ma anche peninsulare, aveva reso lo scrittore più sicuro del fatto suo e quindi più sollecito nei confronti dei suoi testi comici, destinati sì alla rappresentazione presso le corti, ma anche alla pubblicazione.

Le edizioni delle commedie ariostesche che si sono avvicinate nel corso del Cinquecento sono assai numerose: distinte in due filoni, da un lato, quello legato alla tradizione della *Cassaria* e dei

*Suppositi* in prosa riprodotti, dopo le due impressioni di inizio Cinquecento attribuite allo Zucchetto, da Minizio Calvo (nel '24 la seconda, nel '25 la prima), dallo Zoppino (1525), e, per limitarci ai più noti, da Francesco Bindoni e Maffeo Pasini (1526) come dal Sessa (1536), dall'altro, quello che viene invece inaugurato dal tipografo Giolito de' Ferrari, il quale, beneficiando del lascito di Virginio Ariosto, che gli aveva consegnato i manoscritti del padre, non solo dà alle stampe le singole commedie in versi (*Cassaria*, 1546, *I Suppositi*, 1551, *La Lena*, 1551, *Il Negromante*, ancora nel 1551), ma giunge a pubblicare l'intera silloge dei testi in sdruciolli nel 1562, affidandone la cura a Tommaso Porcacchi. D'altro canto, ancora Zoppino, il duo Bindoni-Pasini ed altri tipografi (come il Vitali, il Cavalcalupo o il Ravaniani), editori particolarmente sensibili nei confronti della produzione teatrale del periodo, si confronteranno anche con il *Negromante*, che nel 1535 esce per tre stampatori differenti, e con la *Lena*, di cui possiamo menzionare ancora tre edizioni nel '35, la stampa del 1537, le due del '38 (AGNELLI-RAVEGNANI 1933: 109-125). Tale fortuna editoriale tenderà a scemare nel tempo, anche in ragione delle alterne vicende che conobbe la storia della commedia regolare italiana, la quale infatti verrà recuperata dalle edizioni settecentesche delle opere ariostesche e "riscoperta" fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, soprattutto grazie al gusto, allora imperante, per il recupero del teatro italiano antico – lo si deduce dalla presenza dei testi comici ariosteschi pubblicati all'interno delle raccolte del 1786 (i soli *Suppositi*), del 1808-1809 (*Cassaria*, *Suppositi*, *Negromante*, *Lena*), infine dal 1829 (la sola *Cassaria*).

Il nome di Ariosto commediografo tornerà nel *Prologo dell'Idropica* di Giovan Battista Guarini: riflettendo sulla mutazione avvenuta nelle opere comiche antiche, che, «deposta la loro antica scurrilità e sordidezza», divennero «più costumate, e più nobili», lo

scrittore ferrarese sottolinea l'esordio già perfetto della tradizione volgare, «su le stampe delle migliori antiche formata», soprattutto grazie all'operato del «divino Ariosto» (GUARINI 1613: 3). Tuttavia, nei secoli, sarà il *Furioso* ad ottenere maggiori e definitivi consensi, relegando le commedie del ferrarese nell'angusto angolo delle *opere minori*: dopo la meritoria operazione di Filippo Luigi Polidori (che, presso Le Monnier, pubblica nel 1857 le *Opere minori in verso e in prosa*, esemplata sull'edizione 1730 prodotta nella stamperia di Stefano Orlandini) si dovrà giungere al Novecento per avere le prime edizioni critiche del teatro ariostesco (penso a quella della Zanichelli, datata 1940, oppure a quella della Mondadori, 1974), come pure le edizioni commentate da Borlenghi (Rizzoli, 1962), Segre (Ricciardi, 1954-1976), Gareffi (Utet, 2007), per giungere a quella – postuma – di Luigina Stefani (edita da Morlacchi, fra il 2007 e il 2013).

Quest'ultima, nella nota introduttiva, offre un quadro esaustivo del teatro comico del ferrarese, analizzato con perizia soprattutto in relazione ai rapporti con le fonti antiche. Stefani, che ha studiato a fondo le origini della commedia volgare, dal *Formicone* del Mantovano fino alle opere in versi dei fiorentini d'inizio secolo (rispetto ai quali, va detto, la produzione comica ariostesca appare assai avanzata), ricostruisce per grandi linee il quadro generale della prima metà del Cinquecento, riconoscendo al teatro del ferrarese il ruolo che esso merita. Se infatti il confronto con la *Mandragola* di Machiavelli o la *Calandra* del Bibbiena può risolversi solo a vantaggio di questi ultimi, è vero che Ariosto è il fondatore della commedia moderna, capace di far propria la tradizione classica, di riscrivere l'antico attraverso la *contaminatio*, di rilanciare l'imitazione sul moderno palcoscenico della corte estense.

2. Punto di partenza del nostro seminario su *Ariosto commediografo* è stata la necessità di rileggere le singole commedie attraverso diverse prospettive critiche, volte ad interpretare i testi soprattutto tenendo conto della straordinaria operazione intentata dal ferrarese. L'occasione è stata quindi foriera di un confronto fra approcci e metodologie differenti, capaci di gettare le basi per un nuovo commento al teatro ariostesco, che, in prospettiva, ponga attenzione agli aspetti filologici, all'uso delle fonti, ai rapporti con la rappresentazione, all'impiego di un linguaggio comico non ancora perfettamente collaudato. Riflettere sulla produzione comica del ferrarese ha infatti consentito un'apertura non soltanto nei confronti della tradizione italiana (rispetto alla quale Ariosto resta un modello costante), ma anche di quella europea, che molto guardò ai primi esperimenti volgari per la definizione di un archetipo destinato a giungere alle soglie della modernità.

Premessa necessaria all'analisi diretta delle commedie è stata l'indagine nei confronti del rapporto instaurato da Ariosto con i classici, indagine qui affidata ad Elisabetta Pitotto: Plauto e Terenzio, ma non solo, dal momento che i prestiti mutuati dall'antico furono assai fruttuosi anche per il *Furioso*, per le *Satire*, per l'*Erbolato*. Sul fronte dei testi comici, l'autrice si è soffermata su alcune figure-chiave, ad esempio sul servo nel suo rapporto con il padrone, e, soprattutto, su alcune specifiche dinamiche, come quella che regola il competitivo legame fra padre e figlio. E che caratterizza, almeno all'interno della produzione ariostesca, soprattutto i *Suppositi* (sia in prosa che in versi), dichiaratamente fondati – è lo stesso autore a richiamarsi ad essi nel prologo – sull'*Eunuchus* di Terenzio e sui *Captivi* di Plauto. Come anche, ed è fonte riconoscibile, sull'*Amphitruo*, ancora di Plauto, cui si deve l'introduzione di un nuovo motivo comico, evidentemente intrecciato al tema del confronto fra genitori e figli, quello dell'identità, impresso fin nel

titolo dell'opera (i *Suppositi* come i «supposti»). Pitotto risale comunque ancora indietro, recuperando la tradizione comica greca e quindi l'opera di Aristofane, ove appare il tema della sostituzione della prole, veicolato grazie all'invenzione di due riconoscibili personaggi comici, la moglie subdola e il marito raggirato. Ad essi si rifà lo stesso Menandro, il quale insiste sulla pericolosità della mente femminile, incline a tramare inganni proprio in relazione al "figlio scambiato", il cui potenziale viene di conseguenza ereditato dalla commedia latina e, di lì, giunge fino ad Ariosto, che, nei *Suppositi*, sostituisce i padroni con i servi, i padri veri con i padri finti, gli eredi perduti con gli eredi ricomparsi sulla scena. Proprio la seconda commedia, nella sua duplice versione, potrà dunque consentire di entrare subito *in medias res*: essa rappresenta infatti un perfetto esempio di recupero di una tradizione che non si ferma alla sola *palliata*, ma che rimonta fino al teatro comico greco, all'interno del quale il tema della ὑποβολή si è andato via via trasformando in un vero e proprio *topos* drammatico.

Il corpo a corpo instaurato con gli autori della classicità determina quindi il primo esperimento di commedia originale in volgare: redatta pensando al pubblico ferrarese intorno al 1508 e rappresentata nel febbraio del 1509, la *Cassaria* in prosa è stata spesso considerata un'opera di pura imitazione, soprattutto funzionale alle necessità della scena ducale. Stefania Mallamaci smonta, in esordio, questo che è un vero e proprio pregiudizio critico, solo di recente messo in discussione anche grazie all'accostamento al *Furioso*, dove spesso Ariosto mette a frutto la sua domestichezza con la scena. E, soprattutto, con la scena ferrarese: lo scrittore, infatti, presenta al suo pubblico una commedia del tutto nuova, in grado di rivaleggiare con Plauto e Terenzio e di proporsi come una «impresa» mai tentata prima. Ciononostante, l'autore dimostra di aver assimilato la lezione degli antichi, ricorrendo a tutta una serie di

espedienti mutuati dai comici latini: lo si può notare nelle indicazioni temporali che puntellano il testo (e che tengono conto dei limiti dell'azione narrata, necessariamente contenuta all'interno di una sola giornata), nella definizione dei personaggi dei servi, costretti costantemente a subire le angherie dei loro padroni e però abili a reggere i fili della commedia attraverso i *giochi*, ancora nelle figure femminili, pressoché assenti (compaiono in due sole scene), che però autorizzano quelle componenti misogine rintracciabili pure nell'opera maggiore; infine nell'avarizia proverbiale dei padri (ricchi) riproposta in una commedia destinata a quella corte che così avrebbe potuto riconoscere la grande perizia teatrale del suo poeta più grande. Il quale ritentò, ma con esiti per certi versi assai differenti, la strada del comico: nel carnevale del 1509 vanno infatti in scena a Ferrara i *Suppositi* (ancora in prosa), all'interno dei quali – e lo sottolinea Bianca Concolino nella sua comunicazione – appare assai significativo il tema del travestimento. Ponendo l'accento sulle caratteristiche del teatro moderno, legato al potere (ducale) e alla rappresentazione di quello stesso potere, la studiosa ripercorre le tappe della rinascita della commedia, fondata sulla continuità rispetto alla tradizione latina e tentata dal momentaneo sovvertimento dell'ordine costituito. I drammaturghi e, in primo luogo, Ariosto, interpretano il passato, emulando e rinnovando allo stesso tempo: con la sua seconda opera teatrale, l'autore del *Furioso* recupera infatti anche la tradizione della novellistica, che movimentata la trama ed amplia le possibilità spettacolari del testo. Sullo sfondo si staglia, per la prima volta, la città di Ferrara, significativa innovazione di questo secondo lavoro comico che, grazie anche a questo espediente, dialoga con il pubblico, moltiplicando le illusioni e i rimandi al mondo contemporaneo. Motore dell'operazione è, del resto, il motivo dello scambio: fra Erostrato e Dulippo, i «suppositi» del titolo, fra realtà e apparenza, come capita nella

celebre scena del confronto fra il vero e il falso Filogono. Proprio su questo terreno il dialogo con il *Furioso* è costante: il personaggio che si nasconde sotto mentite spoglie, cambiando identità e sfruttando l'ambiguità del doppio, è un *topos* sfruttato anche nel poema, di cui appunto abbiamo già sottolineato la spiccata vocazione teatrale. Un *topos* che è presente nei *Suppositi* come nelle principali commedie del primo Cinquecento. Fino alla *Dodicesima notte* di Shakespeare.

La terza tappa di questo percorso è costituita dal *Negromante*, la cui storia ha origini lontane (la prima redazione risale, lo si diceva, al 1509-1510): ripreso nel 1520, come attesta la lettera a Leone X, sarà poi interamente riscritto nel 1528. Della prima versione si occupa Giuseppe Crimi che parte dal tema della magia su cui appunto è incentrato il testo ariostesco, ancora una volta legato ai motivi della finzione e dell'inganno. Che necessitano, tuttavia, di ulteriori precisazioni, anche rispetto alle precedenti letture critiche della commedia. Crimi prende inizialmente spunto dai luoghi: ambientato a Cremona, il *Negromante* evoca alcuni monumenti della città – la chiesa di Santo Stefano, ad esempio – che non sembrano però corrispondere a un dato reale. Elementi veri mescolati ad elementi falsi, dunque: Ariosto vuole sottolineare l'ambivalenza sottesa al testo stesso, ove il protagonista raggira molti dei personaggi, disposti, in quanto cremonesi sciocchi, a credere facilmente alle illusorie fandonie propinate appunto da Iachelino. È su quest'ultimo, comunque, che si concentra la riflessione dell'autore, volta a mettere alla berlina anche i sedicenti maghi presenti nelle corti come nelle città della penisola: secondo le testimonianze del tempo, essi usano trucchi d'ogni specie, ricorrendo finanche alla trasformazione degli uomini in animali. Artifici, questi, ottenuti grazie all'uso sapiente di specchi: a dire del potere dell'illusione,

della suggestione ottica, della parola, infine, abile a creare mondi inesistenti.

Eccelle in queste scienze occulte, il negromante, e ne offre esempio sia nella prima che nella seconda redazione dell'opera: oggetto dell'analisi di Lucia Dell'Aia è infatti quest'ultima versione, la cui struttura è più semplice rispetto alla precedente, dal momento che enfatizza il ruolo del ciarlatano destinato ad essere inesorabilmente sconfitto nella parte finale della commedia. L'autrice del saggio precisa fin da subito lo scopo della sua disamina, orientata soprattutto a sondare il «rapporto fra l'universo della finzione poetica e quello della finzione cialtronesca, corrispondenti a due orizzonti culturali opposti» (p. 114) che Ariosto fa interagire. Come si può evincere fin dal prologo, scritto in occasione della seconda stesura: in esso, propone Dell'Aia, lo scrittore insiste sull'illusione creata dalla poesia contrapposta all'arte magica del negromante di professione, che qui muta pure il suo nome (da Iachelino diventa Lachelino). Gli stessi riferimenti mitici evocati dai versi, da Orfeo fino ad Anfione e Apollo, e che si rifanno variamente ad Orazio, a Virgilio, ad Ovidio, ma anche a Petrarca, a Boccaccio e a Poliziano, suggeriscono in filigrana una precisa strategia volta ad esaltare il potere incantatorio della letteratura. Alle malizie truffaldine dei maghi (e dei medici: utile il richiamo all'*Erbolato*), solo preoccupati dei loro guadagni, si contrappone un mondo poetico ove l'immaginazione si pone al servizio della conoscenza, spingendosi fino a rivelare i segreti più riposti della realtà.

A lungo considerata il capolavoro del teatro ariostesco e arricchita, per la messa in scena del 1529, di una nuova «coda» (ovvero di un prologo) e altre scene conclusive, la *Lena* è stata presa in esame nei contributi di Davide Dalmas e di Ida Caiazza, i quali, nella diversità delle rispettive proposte critiche, si concentrano

però sul personaggio eponimo, sempre destinato a suscitare l'attenzione degli interpreti. Dalmas insiste infatti sulla condizione della donna che, costretta ad accettare una sorta di *ménage à trois* (Lena, suo marito Pacifico, e il padrone Fazio) senza ricavarne, in realtà, i benefici promessi, giunge ad autorappresentarsi come un «famiglio», come una persona di servizio in perenne credito con il datore di lavoro. Per questo, Lena si sente autorizzata ad utilizzare ogni mezzo per ottenere quanto le spetta e soprattutto per vendicarsi dell'amante: non potendo ricorrere alla beffa del marito cornuto e quindi dileggiato dal consesso sociale in cui vive (Fazio è vedovo), cercherà di disonorare quest'ultimo favorendo la relazione segreta fra Licinia, figlia appunto di Fazio, e il giovane Flavio. L'azione è ambientata a Ferrara, che diviene il fondale perfetto per una storia ove gli spettatori potranno riconoscere luoghi, contesti, personaggi: molto si è insistito sul realismo della commedia, e quindi sulla necessità di condannare quella ingiustizia e quella prepotenza diffuse nella società ferrarese che si riflettono anche nelle relazioni intrattenute dai protagonisti della vicenda. In effetti, Lena patisce la sua condizione di donna disonorata pubblicamente (come attestano gli interventi del servo Corbolo rivolti al pubblico, cui sono destinate pure talune allusioni metateatrali presenti nel testo) e, per questo, mette in atto il programma di una vera e propria rivolta che tuttavia non potrà rivelarsi se non fallimentare. Dalmas definisce infatti *impossibile* l'azione messa in moto dalla protagonista, analoga a quella dello stesso Corbolo, artefice di astuzie e di inganni per nulla risolutivi. La sconfitta di Lena, che nella prima versione della commedia restava sullo sfondo, viene invece ribadita con più forza nella seconda stesura «caudata», ove il ritorno allo *status quo* trionfa sull'intraprendenza e sulla volontà di riscatto dei sottoposti.

Da una *Lena* cui forse Ariosto affida un messaggio assai personale, al punto da poter essere, la donna, controfigura dell'autore stesso, parte invece Caiazza: l'identificazione proposta – fra cortigiana della finzione e cortigiano nella realtà – spinge «ad ammettere la possibilità che Ariosto simpatizzi, almeno in parte, con un personaggio pure così controverso» (p. 151). In effetti, la figura di *Lena*, che sopravvive grazie alla svendita del suo corpo, concesso a Fazio, può senz'altro essere accostata all'io ariostesco delle *Satire*, soprattutto quando quest'ultimo evoca la sua dura condizione di dipendente, costretto a provvedere alla sua famiglia e ad accettare ogni forma di sottomissione. Da questo accostamento deriva una sostanziale riabilitazione della protagonista della commedia, che, se viene più volte ripresa dal servo Corbolo e trattata quale ruffiana incallita, sarà invece giustificata da Flavio e apprezzata da Licinia, nei confronti della quale la donna nutre sentimenti materni. Il dramma si conclude con l'ammissione rassegnata di un fallimento, che pure ha portato a un matrimonio ben visto da tutti: per comprendere a fondo l'atteggiamento comunque ambiguo assunto da *Lena*, la studiosa ricorre alla *Satira VII*, dove Ariosto raffigura sé stesso quale poeta ormai disilluso dalla vita e certo consapevole dell'importanza esistenziale della letteratura come dell'affetto coniugale. Lasciando da parte il proprio risentimento, forse l'amante di Fazio può rispondere positivamente all'invito di *Menica*, anche grazie a una rinnovata fiducia nei rapporti fra gli uomini.

Prima di affrontare le riscritture in versi di *Cassaria* e *Suppositi*, vale la pena soffermarsi sull'unico testo incompiuto di Ariosto al quale si è interessato Franco Arato. Il saggio ricostruisce la storia di un esperimento interrotto e difficilmente databile (lo scrittore – lo abbiamo visto – ne parla nelle lettere del '32, da cui tuttavia non

è agevole ricavare la data di stesura della commedia, probabilmente redatta fra il '19 e il '28), poi recuperato da mani diverse, che si presero la briga di portare a termine, ciascuno per proprio conto, il lavoro del «divino» poeta. Infatti, se nel '47 il fratello di Ludovico, Gabriele, darà alle stampe *La scolastica* (all'interno di una silloge comprendente tutte le commedie), nel '54 il figlio Virginio terminerà invece *L'imperfetta*: entrambi vollero misurarsi con un testo che, pur nella sua incompletezza, presenta spunti d'un qualche interesse. Puntualmente rilevati da Arato, che si sofferma sugli equivoci, sui travestimenti, sugli scambi presenti in un lavoro evidentemente conforme ai modelli comici tradizionali. Ambientata in un contesto universitario (come si evince fin dal titolo originario), la vicenda presenta un intreccio assai complesso, fondato sull'amicizia fra i protagonisti – Eurialo e Claudio –, sulla malizia dei servi, sulla satira anticlericale che compare grazie alla presenza di un frate piuttosto irriverente. Nel prosieguito, affidato agli "esecutori testamentari" di Ariosto, la trama si evolverà verso il tradizionale lieto fine, con un *surplus* di peripezie comiche aggiunte, nella sua versione, da Virginio: della commedia, fatta rappresentare da Riccoboni all'inizio del '700 nella versione di Gabriele Ariosto e poi via via scomparsa dalle scene, rimane impressa soprattutto la mimesi realistica, riconoscibile nell'evocazione di alcuni luoghi frequentati di Ferrara come pure la vocazione morale (più Terenzio che Plauto suggerisce lo studioso) che caratterizzerà le due ultime riscritture in sdrucchioli.

Sulla seconda *Cassaria* è intervenuto Giovanni Barberi Squarrotti, che rilegge la commedia alla luce dell'occasione che l'ha generata – forse una nuova messa in scena a corte – e riflette sulle novità introdotte da un prologo assai noto (nel '500 fu stampato anche nelle edizioni in prosa), ove compaiono malinconiche allusioni al tempo fugace cui soltanto l'arte può porre rimedio. L'arte

di far ringiovanire il testo, dopo i vent'anni trascorsi dalla prima stesura, per un pubblico in parte nuovo, in parte antico. In realtà, nell'operazione intentata da Ariosto (che veniva, ricordiamolo, dall'esperienza delle versioni in prosa e dalla redazione contemporanea di *Lena* e *Negromante II*), va riconosciuta la necessità di strutturare un *corpus* organico rispondente a «esigenze di ben altro valore, estetiche e poetiche» (p. 201), volto, nel caso dei rifacimenti, a porre riparo a quelle edizioni pirata dichiarate assai scorrette dallo stesso autore. Del resto, la *Cassaria* viene anche sottoposta a una serie di modifiche, soprattutto orientate a mutare l'ordinamento di alcune scene e a valorizzare alcuni personaggi minori. Rispetto alla prima redazione, cambia l'ambientazione, che si sposta da una lontana Metellino a una più vicina Sibari, e viene definito in maniera più esplicita il tempo scenico, aristotelicamente coincidente con quello di una sola giornata: elementi, questi, che fanno da contorno a una mutazione strutturale, modellata su un'idea di comico più matura, lontana dalla piacevolezza dei «giochi» e più propensa invece a un'efficace critica ai costumi dell'epoca. È dunque mutato il fine della *fabula* comica, improntata a un discorso etico annunciato fin dal prologo e fondato sul contrasto fra apparenza e sostanza, fra finzione e realtà. Contrasto che solo la letteratura può volgere a suo favore.

Se la *Cassaria* fu sottoposta ad alcune significative modifiche rispetto alla prima stesura, i *Suppositi* in sdruciolli non presentano, se non sul piano delle scelte lessicali come dell'organizzazione scenica, alcuna variazione sostanziale: Gabriele Bucchi, che qui ne dice, ha però voluto rileggere il testo per valorizzare alcune componenti del testo sottovalutate dalla critica, a partire dalla riscrittura del prologo, e per sottolineare la nuova prospettiva ideologica che guida la penna dell'autore-revisore. In esordio, Ariosto riprende il tema scabroso sotteso al titolo della commedia, entrando

però in dialogo con il suo pubblico e analizzando la dinamica stessa del riso suscitato negli spettatori. Riso che proviene dall'oscenità evocata: l'autore del *Furioso* torna dunque sul tema del doppio senso, ma prendendone le distanze, più radicalmente di quanto non aveva già fatto nella prima stesura. La rinnovata *fabula* dei *Suppositi* vuole infatti porsi su un piano diverso rispetto al passato e farsi latrice di un'idea di comico su cui aveva scritto parole definitive, affidate al Bibbiena, il Castiglione del *Cortegiano*. Alla luce di queste correzioni, presenti fin dal prologo, Bucchi prende in esame alcuni luoghi della commedia ove Ariosto interviene, modificando e attenuando le scurrilità del suo testo primitivo: lo si vede, ad esempio, nella battuta che chiude la dodicesima scena del quinto atto (PASIFILO: «Chiavateli in culo», *Sp*, diviene «Che quanto è lungo il / manico / Tu te li chiavi», *Sv*) e che, nel passaggio dalla prima alla seconda stesura, sembra attenuare, senza cancellarlo, il portato volgare dell'immagine evocata. Insomma, lo scrittore vuole salvare tutte quelle componenti linguistiche che inducono al riso del pubblico, ma lo fa salvaguardando l'onestà e il decoro formale del suo discorso, disciplinato da una maggiore consapevolezza circa le finalità stesse della commedia. Che deve suscitare sì divertimento, ma, insieme, anche esercitare la sua funzione morale, all'interno di un mondo ove è solo il denaro a sanare ogni turbolenza e ogni riprovevole eccesso.

A parziale conclusione di questo *excursus* attraverso le commedie ariostesche possiamo senz'altro affermare, con Francesco Lucio autore dell'ultimo saggio, che Ludovico fu assai consapevole del suo ruolo di scrittore teatrale e quindi di *metteur en scène* sensibile alle esigenze dello spettacolo: lo avevano notato, e fin da subito, i suoi primi biografi, dal Fornari fino al Garofalo, passando per l'elogio di Giovio, che aveva assegnato ai *Suppositi* la palma del

migliore testo teatrale. In realtà, sull'eccellenza della seconda commedia (rispetto alle altre) si era espresso negativamente Giovan Battista Pigna, il quale aveva rilevato proprio nell'imitazione plautina esibita sin dal prologo uno dei limiti del testo. Per l'autore dei *Romanzi*, che si allinea al parere di Giraldi Cinzio del *Discorso intorno al comporre delle commedie et delle tragedie*, è la *Cassaria* a rappresentare il vertice dell'arte comica di Ariosto, principalmente in virtù del suo sviluppo più organico e serrato, dello scioglimento meno artificioso, della maggiore verisimiglianza, evidente soprattutto nel confronto con i *Suppositi*. Il Pigna prende pure in esame la *Lena*, apprezzata in quanto esempio di commedia in linea con i precetti della poetica classica (aristotelica e oraziana) e quindi esempio utile a fare dello scrittore reggiano il fondatore di una nuova tipologia di comico, esemplato su quello del dramma antico. D'altro canto, nel corso del secolo, e insieme al dibattito che caratterizza il *Furioso* ormai assunto al rango di classico, si viene affermando anche l'immagine di un poeta che non è solo autore di commedie, ma è anche traduttore esperto e promotore di iniziative capaci di favorire l'attenzione del pubblico (come le sintesi volgari degli atti in occasione della rappresentazione dei *Menechmi* di Plauto, tradotti in francese a beneficio della duchessa Renata).

All'autore «degnò di essere incluso nel canone» (p. 257) si affianca quindi l'appassionato uomo di teatro, legato ai classici, ma anche in grado di svincolarsi progressivamente da un'emulazione troppo pedissequa. Se la scelta del verso sdrucchiolo sembra portare verso il recupero della metrica antica, è vero anche che, nel consapevole allontanamento dalle trame plautine e terenziane, nell'invenzione di personaggi come il protagonista del *Negromante* o come la ruffiana Lena, nella scelta di un realismo atto a suscitare l'identificazione del pubblico sempre consapevole della finzione

cui assiste (Ferrara resta comunque una città di cartapesta), Ariosto si rivela uno straordinario sperimentatore, disposto a cogliere l'occasione dello spettacolo cortigiano per mettersi alla prova con un genere in costante trasformazione. Restando al passo, di fatto, con i grandi autori di teatro dell'età sua, da Machiavelli al Bibbiena fino al Ruzante, che proprio all'autore del *Furioso* riconosceva il talento di «fare acconciar la scena».

Paola Cosentino

Alla pubblicazione dei saggi presentati nel corso delle due giornate torinesi fa seguito una ricca bibliografia che speriamo possa diventare uno strumento utile (e aggiornato) per lo studio delle commedie ariostesche. Approfittiamo poi dell'occasione editoriale per ringraziare Elisabetta Pitotto, senza la cui fattiva collaborazione questo volume non avrebbe visto la luce.

F. A., P. C., P. P.