

Indice

Una breve premessa	7
Introduzione	9
Riferimenti bibliografici	81
Nota biografica	85
Bibliografia	89
Opere citate compendiosamente nel commento	93
Rappresentazioni cinquecentesche	95
Nota ai testi e al commento	97
<i>La Cassaria (in prosa)</i>	101
<i>I Suppositi (in prosa)</i>	185

Una breve premessa

Questo volume ha una storia in cui si intrecciano la vicenda intellettuale, felice e fervida, e quella biologica, invece drammatica, della curatrice.

Mi riferisco ai primi anni Novanta. Un'edizione complessiva del teatro dell'Ariosto mancava sul mercato italiano, sia in veste specialistica sia in veste divulgativa. E trattandosi di un grande classico era una cosa abbastanza riprovevole. Luigina Stefani, che aveva pubblicato fra l'altro alcune edizioni critiche di testi comici rinascimentali sia di area padana che fiorentina, accolse di buon grado l'invito di Roberto Fedi a allestirne un'edizione in quattro volumetti per la collana GUM. Li approntò, con la solita cura e precisione, ma fece in tempo a vedere l'uscita del solo primo volume nel 1997 perché l'anno successivo morì. Del secondo volume corressi io stesso le bozze alla fine del 2000, ma quando le cianografiche erano già pronte, la casa editrice, per suoi problemi interni di riassetto, chiuse la collana, e quindi né quel volume né i successivi previsti videro mai la luce.

Ora è possibile, grazie all'editore Morlacchi che se ne è assunto il compito, ripubblicare tutto il teatro ariostesco con gli stessi criteri con cui era stata concepita l'edizione per Mursia. Questo dunque è il primo dei quattro volumi, dei quali sarà anche fatta un'edizione in cofanetto. A distanza di dieci anni, constatavo ancora l'assenza sul mercato di un'edizione completa di questo teatro, ma mentre correggevo le seconde bozze è uscita l'edizione nei classici UTET a cura di Andrea Gareffi, che qui ringrazio per avermi prima suggerito alcuni aggiornamenti bibliografici.

Vedere che i volumi si pubblicano mi assolve da un obbligo morale oltre che intellettuale nei confronti di una meritevolissima studiosa come Luigina Stefani, che oltre tutto era mia moglie.

Ringrazio l'amico Alessandro Tinterri per aver condiviso con me il parere che questa edizione sia un valido contributo alla conoscenza di un teatro di importanza strategica nella nascita del grande teatro rinascimentale in volgare; e natural-

mente l'editore e Raffaele Marciano suo valido collaboratore. In fine, ultima ma non ultima, la dottoressa Anna Rita Rati per l'aiuto che mi ha dato nella correzione delle bozze.

Giovanni Falaschi

Introduzione

Una strada difficile quella intrapresa e portata avanti da Ariosto commediografo, difficile per lui e per il lettore moderno che pur voglia ripercorrerla debitamente sottraendosi alla tentazione di istituire inutili (e fuorvianti quando, come nel suo caso, troppo reiterati) confronti meritocratici: con le altre opere sue e con quelle di altri autori teatrali protocinquecenteschi. Difficile fin dagli esordi, già segnati da una scelta passibile di mutamenti e sviluppi, ma irrevocabile: sperimentare fino in fondo la contraddizione tra organismo comico come meccanismo già formalmente fissato e sua rivitalizzazione anche ai fini della nuova funzione sociale che, conformemente alle intenzioni dell'autore, esso è deputato a svolgere (la lezione terenziana è quella che, a parer mio, ha agito a livelli più profondi e dunque con effetti tanto più vincolanti).

A ben riflettere, una strada che ha dei punti d'incontro con quella per cui aveva già optato il romanziere, così ripercorsa da Caretti [p. 94]:

La ragione della perplessità di tanti lettori, di fronte al tono generale dell'opera, consiste forse nel fatto che tra le due vie che gli si aprivano davanti, quella di battere in breccia le vecchie impalcature della letteratura romanzesca e quella di rinnovarle dall'interno con arte abilmente dissimulata, fingendo di prestarsi al vecchio gioco e in realtà immettendo in quel consueto scenario le forme della nuova sensibilità rinascimentale, l'Ariosto ha scelto la seconda. Mancando così visibilmente l'azione violenta di rottura, si è stati indotti a guardare alla materia cavalleresca come al vero oggetto della poesia ariostesca. Onde poi l'impressione di ambiguità nel tono dell'opera e l'accusa al poeta di indifferenza morale e di scetticismo.

Se tale, generalissima, concomitanza metodologica tra autore teatrale e poeta sembra indubbia, gli esiti restano, come negarlo, incomparabili: si tratta certo, in primo luogo, di una questione di minore e maggiore consentaneità con l'oggetto all'interno di due poetiche e pratiche operative per questo e per altri aspetti omologabili (vedi più avanti), ma andrà messo nel conto anche tutto il peso delle norme fisse e rigide che regolano l'organismo comico, formalmente più riottoso ad accogliere tensioni referenziali e, più in generale, ad assoggettarsi a un processo di aggiornamento attivato e portato avanti dall'interno. In altri termini, anche se estremamente sintetici (il discorso andrà ripreso e debitamente argomentato): non si ripeterà mai abbastanza che il progetto sotteso alle due prime *pièces* è assai più complesso e impegnativo di quanto correntemente si creda. Si trattava, per Ariosto, di conciliare i «varii giochi» deputati a garantire la novità della «comedia», e insieme la sua funzione ludica, con una nuova socialità della «comedia» medesima. Né si può più nutrire alcun dubbio circa la matura consapevolezza dell'autore già in questa sua prima fase operativa: i Prologhi della *Cassaria* e dei *Suppositi* sono la prova testimoniale, quella più evidente, di una seria, calcolata riflessione in ambito teorico, la quale toglie ogni margine al sospetto, che pur è stato avanzato, di un'estemporaneità legata all'urgenza delle commesse, e invalida ogni tesi di un iniziale rapporto con i modelli timido e libresco. Non basterà mai insistere circa il fatto che, nel primo dei due Prologhi in questione, il volgare è sottoposto a una svalutazione soltanto apparente, se è vero che «l'ingegni non son però diversi/da quel che fur», se è vero, cioè, che il volgare, di cui pure è d'obbligo ammettere l'inferiorità nel contesto fin troppo teoricamente implicato in cui l'ammissione si colloca, può essere usato per la rifondazione di un organismo in grado di emulare i modelli in virtù dei «giochi» che proprio esso consente e di quelli che la capacità creatrice dell'autore moderno si riserva

di mettere liberamente in atto, sul piano della *fabula*, attraverso la *contaminatio*. Così come, relativamente al secondo, occorrerà ben riflettere che senza un sicuro senso di autonomia dagli archetipi, non ci si spiegherebbe il passaggio dal tono parimenti programmatico con cui Ariosto esplicita le sue fonti, alla scherzosa *kermesse* con Plauto e Terenzio (non a caso consapevolmente riecheggiata e accentuata, com'è noto, dal Bibbiena):

Come io vi dico, da lo *Eunuco* di Terenzio e da li *Captivi* di Plauto ha parte de lo argomento de li suoi *Suppositi* transunto, ma sì modestamente però che Terenzio e Plauto medesimi, risapendolo, non l'arebbono a male, e di poetica imitazione, più presto che di furto li darebbono nome. Se per questo è da esser condannato o no, al discretissimo iudicio vostro se ne rimette [...] (*Supp.*, pr., Prologo)

Non va mai perso di vista, a parer mio, un dato di carattere generale: che la festevolezza inventiva (ed è questa un'altra *jonction* tra commediografo e poeta) non è mai separata, in Ariosto, da una calcolata, indefessa riflessione di scrittore; e per rientrare subito nello specifico: è da tenere nel debito conto che quella dell'autore teatrale ha il suo abbrivo con l'attività del traduttore-attore. In assenza dei testi da lui volgarizzati, forse non è ipotesi troppo azzardata supporre che egli non abbia costituito un'eccezione alla regola: si intende dire che, al pari degli altri traduttori, non può essersi sottratto alla necessità di sperimentare, seppur entro margini di libertà assai meno ampi, due tendenze operative che, sviluppate e potenziate, conquisteranno il ruolo di linee direttrici all'interno della *Cassaria* e dei *Suppositi*: piegare i «giochi» verbali (in qualche caso anche strutturali) degli originali alle esigenze linguistiche e metriche del volgare; intervenire sui «contenuti» in funzione della loro attualizzazione¹. Ferma restando una convinzione

1. Le due tendenze operative, più o meno rilevate (la loro attuazione è per lo più perseguita attraverso procedimenti additivi, più fre-

di carattere metodologico generale, secondo cui le linee di continuità (e al loro interno le varianti) con gli immediati precedenti teatrali andrebbero tracciate con lo stesso scrupolo con cui sono state codificate quelle con gli antichi, la questione dei rapporti con i volgarizzamenti può essere qui colpita soltanto di striscio. Ma è questione di grande rilievo, se non altro nella sua qualità di presupposto imprescindibile per cercare di chiarire l'iniziale opzione, tutt'altro che scontata, per la prosa. Ed il suo spessore aumenta se appare inconfutabile che ogni luce gettata sul punto di partenza finisce col riverberarsi su quello d'arrivo. In termini strettamente essenziali: è curioso come la critica, che ha dedicato grande attenzione al passaggio statutario e alla sua evoluzione, non si sia adeguatamente soffermata a riflettere sul fatto che nei due Prologhi suddetti non compare nessun cenno alla prosa a sfavore del verso. Eppure è da credere che questo sia stato uno dei nodi più problematici per l'autore, di quelli che andrebbero ricercati nei retroscena della sua poetica, non confessati forse perché irrisolti. Con ciò non si vuol sostenere che quella della prosa fu, alla sua origine, una scelta contingente e temporanea: sarebbe conclusione sospetta se non altro per la sua troppo lineare organicità all'interno di una visione sinot-

quenti di quelli sottrattivi, o sostitutivi), emergono di primo acchito al lettore che proceda pazientemente nella lettura comparata dei testi originali con quelli volgarizzati. Questi sono pervenuti soltanto in parte: alcuni ci sono noti attraverso le notizie contenute nelle lettere dei committenti e dei traduttori; sono state edite dallo Zoppino nel 1530 la *Mustellaria* e la *Cassina* di G. Berardo e l'*Amphitronia* di P. Colleuccio (quest'ultima ristampata nel 1864, a cura di G. Peticari, nella Biblioteca rara Daelli). Presso lo stesso stampatore e nello stesso anno, uscirono, anonimi, l'*Asinaria* e i *Menechini* (ambedue già editi, sempre a Venezia, nel 1528, da G. Pentio; i *Menechini* recentemente editi da Tissoni Benvenuti e da Uberti. Il *Penolo*, cui si farà più avanti riferimento, fu stampato dai veneziani F. Bindoni e M. Pasini nel 1526 e quindi dallo Zoppino nel 1530 e nel 1532. Da segnalare anche il *Formione* che, allo stato attuale delle ricerche, sembra essere l'unica delle traduzioni ferraresi da Terenzio a noi pervenute.

tica dell'intera produzione. Si vuol soltanto dire che fu una scelta i cui condizionamenti sono valutabili in tutto il loro peso muovendo dal presupposto che, per Ariosto autore comico degli esordi, il punto di riferimento da cui partire e da cui differenziarsi erano certo in primo luogo gli archetipi latini, ma anche i volgarizzamenti da Plauto e da Terenzio: un'altra ipotesi forse non troppo azzardata è che la sua attività di traduttore costituì, più che per Machiavelli, non soltanto un generale banco di prova, ma l'occasione per misurarsi concretamente con i modelli, per saggiare dal vivo le tenaci resistenze che la lingua volgare, relativamente disponibile sul piano dei «giochi» verbali, opponeva in quello della resa metrica degli originali. Tanto più se, come sembra parimenti legittimo sospettare, anch'egli si trovò a corrispondere alla duplice esigenza che i committenti-utenti avanzavano al Cosmico, al Berardo, al Guarino etc. di una stretta fedeltà ai significati (ciò in linea con il più globale concetto di traduzione corrente all'epoca) e di un dialogo teatrale serrato e veloce. Esigenza contaddittoria, ma non per questo meno motivata in ragione dello scarto incommensurabile tra i tempi serrati degli originali e quelli estremamente dilatati dei loro ritratti in terza e ottava rima. Tale scarto poteva essere forse non apprezzato pienamente da un "traduttore-filologo" come Battista Guarino, il quale, tuttavia, difende con forza la sua *Aulularia*, presumibilmente destinata alla lettura, dalle accuse d'infedeltà a lui mosse da Ercole I in termini che non soltanto presuppongono, già all'altezza degli anni intorno al 1480, un dibattito ampiamente articolato sul rapporto tra originale e traduzione, ma, in maniera per noi estremamente sintomatica, giungono già al cuore di una questione ancor più difficilmente dirimibile per i traduttori che, di lì a qualche anno, avrebbero dovuto approntare i testi per le scene:

Dopo la debita racoman. Missere Augustino mi disse come la V. Ex. non voria che io me despartisse da la sententia

di Plauto et questo perché in la Aulularia dicevase che io haveva posto de molte cose che non erano in Plauto. Ad che io rispondo che non credo essere per niente lontanato dal sentimento di Plauto né anchora da li vocabuli. [...] Ma parevami molto melgiore translatione [...] ridure la cosa ad la moderna, che volendo esprimere de parolla in parolla fare una translatione obscura et puocho saporita. [...] Molti altri vocabuli sonno in quello luogo li quali significano et colori de tintura et generatione di scarpette et abiti, le quale mi parse di convertire ad la consuetudine nostra per fare lo sermone più delectevole perché in vero ad volere seguire de parolla in parolla se faria, secondo lo mio iudicio, cosa goffa et che harebbe puocho del piacevole et bisogna alcune fiata adiungere et minuire et ridure in forma de lo usitato parlare quelle cose antiche.

Certo è che le estenuanti lungaggini delle terzine dei traduttori ferraresi, su cui fin troppo ha insistito Sane-si [pp. 189-92], non sfuggivano, com'è noto, al gusto teatrale scaltrito di committenti-utenti come Isabella d'Este, che invitava il Cosmico a tradurre senza «parlare exquisito» ma «secondo il comune dire di queste parti», e preferiva le versioni in prosa per la lettura (a questo scopo, d'altronde, almeno a quanto ci risulta, prevalentemente destinate)².

La prosa, dunque, della «nova comedia» per uscire da una *impasse* collaudata in un giro non breve di anni sul doppio versante degli operatori e dei fruitori e da Ariosto sperimentata in prima persona come traduttore nonché attore? (e il Prologo in terza rima come trasparente retaggio?). Forse la stessa inadeguatezza dei metri scelti dai volgarizzatori ferraresi e mantovani (la storia dei due centri appare fittamente intrecciata soprattutto a cominciare dall'ultimo scorcio del Quattrocento) aveva indotto Publio Filippo Mantovano (il cui appren-

2. La lettera del Guarino, unitamente a un'altra allo stesso Ercole, strettamente coeva e non meno interessante, relativa alla sua traduzione del *Curculius*, in Luzio-Renier pp. 177-81; quella di Isabella al Cosmico in D'Ancona II pp. 372-73.

distato, per l'appunto, era consistito nella traduzione e nell'allestimento dei testi plautini e terenziani presso lo Studio Pubblico guidato dal Marcheselli e dal Vigilio), già all'altezza del 1503, a optare per la prosa, aprendo dunque la strada (che il successo immediato di pubblico, di cui oggi non è rimasto il seppur minimo sentore, indicava come quella giusta), e dimostrando nel contempo che con tale opzione Firenze diventava una tappa inevitabile: ma se la tendenza linguistica fondamentale del *Formicone*³ verso il toscano letterario è quella che, di lì a poco, Ariosto avrebbe dovuto far propria, dalla sua messa a fronte con la *Cassaria* e i *Suppositi* tanto più emerge con evidenza il processo di formalizzazione verso l'alto messo in atto nelle due *pièces*, processo che ci illumina sul tentativo ariostesco di dotare il nuovo genere di uno statuto prosastico che gli fornisse una patente di nobiltà se non pari il più possibile vicina a quella garantita dallo statuto poetico, il più autorevole in sé nonché il solo "autorizzato" dagli archetipi (e forse anche il più consono alle attitudini declamatorie degli attori), che dunque resta sullo sfondo come ideale modello di riferimento. Anche di qui, io credo, il fenomeno di criptoversificazione evidentissimo nelle due prime commedie, su cui la critica si è molto soffermata, ma che resta tuttora pressoché avvolto nel mistero, almeno quanto risulta chiaro quello della permeabilità tra prosa e verso e viceversa: non si spiega soltanto con il ricorso all'"orecchio", conscio o inconscio, di Ariosto, naturalmente predisposto, e quale più del suo, alle cadenze ritmiche; non basta a giustificarlo quel «segreto bisogno di un ritmo poetico» [Grabher, p. 178] cui l'autore darebbe voce scrivendo la sua prosa, se la sola traduzione non versificata di area ferrarese pervenutaci, il *Penulo*, come è risultato da una ricognizione della scrivente, cela anch'essa sotto il dettato prosastico spezzoni endecasillabici e presenta

3. Editto recentemente a cura di L. Stefani, e così l'*Eutichia* di N. Grasso cui si farà più avanti riferimento.

intere battute suddivisibili in “stringhe” di misura approssimativamente endecasillabica. Tutto ciò starebbe a ribadire ulteriormente la consapevole progettualità di Ariosto autore comico degli esordi invalidando anche ogni ipotesi di una provvisorietà della scelta di uno statuto stilistico, che tuttavia, come si è sostenuto, fu, al momento, anche il frutto di ineludibili condizionamenti e dunque, in quanto tale, quasi fatalmente pronta a rimettersi in discussione: già nei *Suppositi*, Ariosto dà prova di voler ampliare i termini del suo incontro-confronto con i modelli giocando la partita, oltretutto sul piano dei «giochi» verbali, in quello degli schemi narrativi. Se come appare non certo, ma in tutto verosimile che, nell'anno successivo, il primo getto del *Negromante* fu scritto in versi, la partita era saldata.

Il transito statutario, insomma, come ultima tappa, pressoché obbligata, del processo di imitazione-reinvenzione dei modelli: non si possono nutrire dubbi, a parer mio, circa il fatto che l'adozione dello sdrucchiolo sia stata indotta da una «precisa volontà di riprodurre, forse più fedelmente [rispetto all'endecasillabo sciolto degli autori comici fiorentini] il ritmo del senario giambico» [Neri, p. 28]; così come, d'altra parte, è da ritenere non lecito ma addirittura scontato il sospetto che tale volontà «si riduca in realtà a un semplice pretesto o mascheramento di una più autentica intenzione stilistica» [Bertinetto, p. 351]. A ben rifletterci, tra le due posizioni (che possono essere assunte come campioni paradigmatici della vecchia e nuova visione di Ariosto tecnico: il pedissequo e intellettualistico imitatore *vs* il libero interprete) non esiste bipolarità, fatti salvi, ovviamente, gli apporti nuovi della seconda alla definizione «dell'uso cosciente [...] dell'endecasillabo sdrucchiolo [...] in funzione scenica e teatrale» [Venturi, p. 7]. Risultano anzi pacificamente complementari qualora le si consideri non sul versante della critica, ma in quello dell'autore: si vuol dire, se ci si passa l'ovvietà dell'argomentazione, che, per Ariosto, quella «volontà» e quella «nuova

intenzione» formano un tutt'uno perché inscindibile per lui è il nesso imitazione-creazione quale è enunciato con tutta consapevolezza fin dal Prologo della *Cassaria*; come si è già sostenuto, ma forse il discorso può ulteriormente guadagnare in termini di chiarezza e incisività allargandolo col chiamare in campo anche alcuni essenziali parametri sincronici esterni. In un'ipotetica storia del plautismo del primo decennio del Cinquecento, la riduzione drammaturgica di una novella apuleiana in area settentrionale ad opera del sunnominato Publio Filippo e, a Firenze, l'esperimento (molto più "inquinato" dai compromessi con la tradizione locale preesistente e interessante per le forti implicazioni con il contesto storico-politico) di rifondazione a teatro del Boccaccio più consono al proprio e corrente umanesimo savonaroliano ad opera del Nardi dell'*Amicizia* sarebbero da collocare in un rapporto di continuità con il teatro in latino (il quale, soprattutto nella fase sua più vitale, e cioè nella prima metà del Quattrocento, aveva introdotto massicce integrazioni dalla novellistica in un'ossatura che cercava di avvicinarsi a quella classica). La *Cassaria* si connota, invece, quale ritorno diretto agli archetipi, da intendersi come loro reinvenzione integrale che conquista la sua totalità proprio quando Ariosto decide di misurarsi con essi anche sul piano metrico, nelle vesti, che sono poi le medesime che egli assume in tutti gli altri ambiti, di libero riduttore dall'interno.

Se si acceda a questa prima, scheletrica indicazione di lettura della fase produttiva degli esordi e si rifletta poi che una delle costanti lungo tutto l'arco operativo è data dalla ricerca di coniugare il perfezionamento espressivo con una sempre più stretta compromissione tra organismo comico e realtà, non si può non concordare totalmente con Baratto quando, con un'opportunità tuttora attuale (e tra le più praticabili con convinzione per la scrivente che, è il caso di precisarlo, non è teatrologa, ma lettrice abituale e studiosa dei testi teatrali rinascimentali), insiste su «una storia dell'autore comico

Ariosto non solo “tecnicista” (la prosa, o il verso, l’arricchimento dei giochi comici ecc.) ma anche ideologica che coinvolga il suo atteggiamento verso la funzione e il senso della commedia» [1977, p. 112]. Sulla prima storia molto è stato detto e con esiti assai apprezzabili, né mancano contributi di rilievo anche sulla seconda. Ciò non toglie, tuttavia, che da una visione complessiva della bibliografia degli ultimi decenni emerga questo dato di fatto: l’autore di teatro resta tuttora quello che ha tratto più parchi vantaggi dal nuovo orientamento della critica allo studio relazionale delle opere minori e tra queste e l’O. F., nonché della produzione nella sua globalità in rapporto con il “vissuto” personale e gli eventi storici. Il più *déraciné*, a dire il vero, risulta Ariosto degli esordi, e per più ordini di motivi: forse tra i primi il fatto che il ruolo di fondatore del nuovo genere gli è riconosciuto incondizionatamente e quello di autentico autore teatrale tuttora con molte riserve. Posizione legittima, ma che ritengo debba essere sottoposta a verifica: non tanto con l’obbiettivo di giungere a un diverso giudizio di merito sulle due prime commedie, ma perché è mia convinzione che il peso delle riserve sull’autore si sia riverberato sul ruolo del fondatore: troppo spesso dato per scontato, non debitamente dedotto dal vivo della pratica operativa, ha finito con l’essere anch’esso non valutato appieno. Si chiamavano in campo, poco sopra, più ordini di motivi: secondo, ma non ultimo, che il primo Ariosto è programmaticamente il più coperto e ambiguo, tant’è vero che è stato oggetto di letture ideologiche tra loro assai divaricate. Non stupisce pertanto se di quel necessario lavoro di interrelazione di cui si diceva sopra abbiano soprattutto beneficiato le commedie della maturità (il *Negromante*, ma la *Lena* risulta essere quella privilegiata) più facilmente correlabili con la vicenda personale di Ariosto, nonché con le altre opere (*Satire*, *Cinque Canti*, aggiunte dell’O. F.: denominatore comune la cognizione più inquieta e drammatica del-

la “realtà effettuale”, la crisi storico-esistenziale e così via).

Il tentativo di sottrarre l'autore comico dal suo relativo isolamento andrebbe insomma praticato all'interno di una prospettiva più ampia in cui l'occhio miri alla storia delle idee deducibile dai testi comici (e dai loro rapporti con gli altri, tenendo strettamente conto della loro collocazione cronologica, soprattutto in relazione alla vicenda elaborativa dell'O. F.) rimasta fin quasi a ieri, come si è già accennato, in subordine rispetto a quella tecnica, secondo un'ottica ancora sotterraneamente legata all'antica categorizzazione di un edonismo fine a se stesso. Un compito arduo, anzi ambizioso se s'intenda assumerlo con pretese di sistematicità e di totalità: ma non è certo il nostro caso: lo si dichiara qui preventivamente e con tanta più decisione quanto più si è convinti che, nonostante i recenti notevoli contributi concorrenti alla definizione della sua visione del mondo, Ariosto resta uno dei personaggi più difficili, con dei margini di inafferrabilità che ovviamente sono intrinsecamente suoi, ma dentro i quali si iscrivono, come in una sorta di arroccamento difensivo, soprattutto le figure umane e poetiche apparentemente facili. Tuttavia: se è vero, come io credo, che il dialogo teatrale, al pari degli altri dialoghi afferenti a generi diversi, riflette l'io dell'autore come in un gioco delle parti, ci si dichiarerebbe più che soddisfatti se, procedendo per sondaggi e campioni sintomatici, si riuscisse a isolare e interpretare alcuni dei frammenti di sé che lo scrittore teatrale mediamente e sottilmente occulta dietro l'eterogenea pluralità di personaggi e situazioni, magari per offrirli all'ipotetico ricostruttore di un difficile, forse impossibile profilo organico del pensiero ariostesco. Va da sé che, muovendo da una centrale ma non univoca ottica teatrale, s'impone, in questa sede, una drastica selezione delle linee direttrici dell'indagine: si privilegeranno quelle concorrenti alla delineazione del ritratto di *Ariosto satirico a teatro* (rinviando ai contributi evocati

nella *Bibliografia* per i fondamentali aspetti scenografici e spettacolari, nella presente *Introduzione* scarsamente delibati, e al commento testuale per una essenziale documentazione relativa all'incidenza del fondatore sui commediografi strettamente coevi, nonché alla strategia dei «vari giochi» in ambito operativo).

Cominciamo intanto a trarre un primo provvisorio bilancio consuntivo da quanto si è detto, prefiguratore di quanto più avanti si cercherà di argomentare e documentare: la parabola tuttora più correntemente disegnata di un autore che passa da un teatro di intrattenimento (le due prime *pièces*) a un teatro più “impegnato” (la *Lena*) e di qui a una fase involutiva di segno manieristico (i due rifacimenti) risulta poco convincente. Inoppugnabilmente depone per la presenza di una paratia, nella fattispecie tra O. F. e teatro, se è vero che la vicenda redazionale del primo copre la medesima, intera linea diacronica compositiva del secondo e che sulla base di tale vicenda è stato ridisegnato a più mani (oltre agli studi del già rammentato Caretti, basterà qui evocare quelli di Binni, Dionisotti, Segre, Bigi), con un pluralismo che tuttavia sortisce a forti univocità, un ritratto ideologico-esistenziale⁴ (ci limitiamo, per il momento, a estrapolarne il tratto fisionomico per noi più urgente) che ha definitivamente superato la tradizionale distinzione tra il personaggio edonistico e quello moralista. Schematizzando e livellando all'estremo, fin quasi al limite della semplificazione brutale: il dato fondamentale che da tale ritratto ci interessa evincere è che nel caso di Ariosto (come e forse più che in altri casi) gli scarti, anche di tutto rilievo, vanno sempre considerati all'interno di una sostanziale continuità: ciò sul piano del pensiero

4. L'*iter* critico che lo ha ridelineato nell'arco di un trentennio (anche attraverso le opere minori e il loro rapporto con l'O. F.) è stato ottimamente ricostruito, tra gli altri, da Ceserani, del quale sono da leggere anche le osservazioni sugli esiti deludenti dei tentativi di lettura della personalità ariostesca in chiave psicanalitica cui ci si riferirà implicitamente più avanti.

come in quello dell'operare artistico. E dunque i motivi per cui egli approda con la *Lena* a una commedia acutamente risentita e "contemporanea" andranno sì ricercati, come per altri autori dell'età sua, fuori del teatro, vale a dire nelle ragioni della storia che premono fino a invadere l'organismo comico, ma anche all'interno della sua poetica e pratica drammaturgica che contiene in sé tutte le premesse di tale svolta.

Così come occorrerà ribadire con forza che i due rifacimenti non si lasciano ricondurre in blocco all'etichetta di una sperimentazione a carattere stilistico: quello della *Cassaria*, presumibilmente contemporaneo o di poco successivo alla stesura della *Lena*, si colloca in realtà ancora lungo la linea direttiva della ricerca del moderno e del "realistico" che ha il suo avvio, all'apparenza cauto, in realtà coraggioso come tutte le imprese pionieristiche e complesso come la coscienza culturale dell'operatore, nella prima *Cassaria*, e semmai sarà da sottolineare, nella fattispecie, lo iato tra le intenzioni e la loro realizzazione. Ed è suggestiva l'ipotesi, che qui vien fatto di formulare di striscio, secondo cui la sperimentata coscienza di tale iato possa avere in qualche misura determinato la rinuncia sostanziale nei secondi *Suppositi* a modificare sul piano dei "contenuti" un organismo che al rielaboratore doveva apparire presumibilmente più "chiuso" di quello della *Cassaria*.

Le posizioni estremamente oscillanti della critica (nell'ambito, si badi bene, dell'intera produzione) sul significato di quelli che, con una definizione di comodo, qui denominiamo segmenti referenziali è molto sintomatica⁵: riflettono le difficoltà che sempre insorgono quando si cerchi di ricostruire i piani d'incontro dell'autore con committenti e destinatari, e sono poco convincenti sia quelle che vi annettono uno spessore puramente coloristico, sia quelle che li interpretano *tout court*

5. Si confrontino, in particolare, quelle di Baratto, Casella, Clouet, Ferrone, Ferroni.

come satira contro il potere a fini di denuncia politica. Chiamiamo subito in campo il dato più generale e più evidente nella sua patente ovvietà: i rinvii diretti o allusivi alla contemporaneità rientravano in un repertorio di “idee correnti” la cui intrusione nella *fabula* consentiva una comunicazione con il pubblico più compromessa. Suscitando livelli di fruizione più articolati rispetto a quelli connessi agli archetipi, nonché al repertorio dei volgarizzamenti plautini e terenziani, Ariosto fondava, insieme alla «nova comedia», anche una nuova socialità dell'evento drammaturgico: il giuoco scenico, la ripetitività tranquillizzante di un “giallo” venivano a coesistere con uno spazio di implicazioni etico-civili, e ciò come esito di una duplice spinta: la forte sintonia con Terenzio e l'esigenza di colmare il fossato tra spazio teatrale e spazio urbano accogliendo nella scena echi di conversazioni mondane *engagées* e quelle, ben più vive, degli umori cittadini. È un dato, questo, da tener ben presente qualora si voglia comprendere appieno il suo ruolo di iniziatore e nel contempo gli sviluppi successivi del suo teatro. Se non si può non convenire circa l'episodicità strutturale di quelle implicazioni, appare indubbio che attraverso di esse il fondatore della «nova comedia» cerca una comunicazione con il suo pubblico che ha precise valenze referenziali con la realtà contemporanea, di cui è da respingere ogni lettura in chiave di convenzionalità e neutralità.

Proseguiamo, per il momento, sulla base di noti reperti documentari che fin troppo esplicitamente depongono per una deduzione, anche questa in realtà ancora generica (si tratterà poi di definire, addentrando nella pagina scritta, la quiddità pluralistica dei piani d'incontro): il progetto di Ariosto autore comico di Corte era ovviamente commisurato anche sulle attese dei suoi committenti-utenti, quali si erano venute fissando, peraltro, in un giro non brevissimo di anni. Si legga il Prologo dell'anonimo *Formione* contenuto nel codice riccardiano 1616, dove la grande riesumazione

del teatro antico promossa da Ercole I è tanto sintomaticamente quanto unilateralmente propagandata come operazione finalizzata al *docere*. E vien fatto di chiedersi quali frutti di moralità intendesse trarre Isabella dalle «sententie» plautine commissionandone la traduzione al Cosmico nel gennaio 1498, prima di chiudere questo microcerchio indiziario, ormai al tempo delle “prime” della *Cassaria* e dei *Suppositi*, sul giudizio di Bernardino Prosperi, osservatore per Isabella nelle feste ferraresi del 1508 e 1509: «Lo suggesto fu bellissimo de due innamorati in due meretrice conducte a Tarantho da uno ruffiano, dove ge andoe tante astutie e ingani e tanti novi accidenti e tante belle moralità e varie cose che in quelle de Terencio non ge ne è mezo»; «Una commedia invero, per moderna, tuta delectevole et piena di moralità et parole et gesti de riderne»⁶.

Se ne inferisce l'esigenza diffusa di una fruizione non soltanto edonistica dell'evento drammaturgico, cosa d'altronde già nota e indagata in relazione al rapporto tra Ariosto e committenti estensi⁷. I quali, occorre aggiungere tuttavia, al pari di tutti i committenti-utenti, avanzavano le loro domande implicite ed esplicite, e queste erano ineludibili per un commediografo che operasse in una Corte, ma ferma restando la libertà per quest'ultimo di scegliere all'interno di un ventaglio di risposte possibili. Si vuol dire, in altri termini, che sarebbe semplicistico e riduttivo ritenere che l'opzione per quelle che, con un'altra denominazione di comodo, abbiamo chiamato “idee correnti”, sia dovuta soltanto al fatto che Ariosto le sapeva tali da garantirgli precostituitamente un'intesa nell'ambito più “interessato” che egli doveva e voleva praticare in contemporanea con quello del *ludus*, e ciò, si badi bene, in tutte le fasi della

6. La lettera di Isabella al Cosmico in D'Ancona II pp. 372-73; le due del Prosperi in Catalano II p. 83 e p. 87.

7. In particolare vd. Clouet e soprattutto l'analisi molto puntuale e circostanziata di Ferrone.

sua attività operativa. E insomma: se non si trova proprio nulla da eccepire quando si sostenga, come è stato fatto più che esaurientemente in sede critica, l'assenza di un organico disegno polemico, è da respingere ogni giudizio di casualità e neutralità dei segmenti satirici (siano essi espliciti o affidati al codice allusivo) basato sulla duplice argomentazione secondo cui i bersagli sono quelli frequentati lungo un asse ininterrotto che parte dai modelli latini e vengono rivisitati da Ariosto in tutte le commedie successive. È una questione che, aldilà del nostro caso, investe in generale il significato dei *topoi*, con il loro statuto che, è appena il caso di rilevarlo, è doppio per Ariosto così come per tutti i commediografi (e ovviamente non soltanto per essi) suoi contemporanei: di luoghi fissati da una lunga tradizione che, rivisitati con un'ottica moderna, diventano vettori delle idee e del "vissuto" del soggetto. Ciò che è in gioco, dunque, soprattutto a quest'altezza cronologica, non è il carattere attivo o passivo del processo di appropriazione dei materiali, ma semmai la sua specificità contestuale quale emerge anche dalle concomitanze e dagli scarti rilevabili attraverso la correlazione intertestuale (internamente alla produzione teatrale e con le altre opere). L'opinione circa una presunta «neutralità storica» dell'autore comico [Dionisotti, 1961, p. 379, con riferimento al poeta dell'O. F.^A] ai suoi esordi, mi pare peraltro il caso di aggiungere, muove sempre da un confronto più o meno esplicitato con la *Mandragola* o con la *Cortigiana*, legittimo, s'intende, quando tenda a segnare, lungo una linea di sviluppo, le continuità, gli scarti, scarti anche di risultati artistici, e dunque, nella fattispecie, i limiti dei due primi esperimenti ariosteschi; lo diventa assai meno quando si traduca in una svalutazione del processo di aggiornamento dei modelli, così perpetuando (con aggiustamenti di tiro pur sostanziali – la qualità tecnica, come si è detto, non è certo più in discussione) pregiudizi di ascendenza positivista (perché di questo, a parer mio, si tratta).