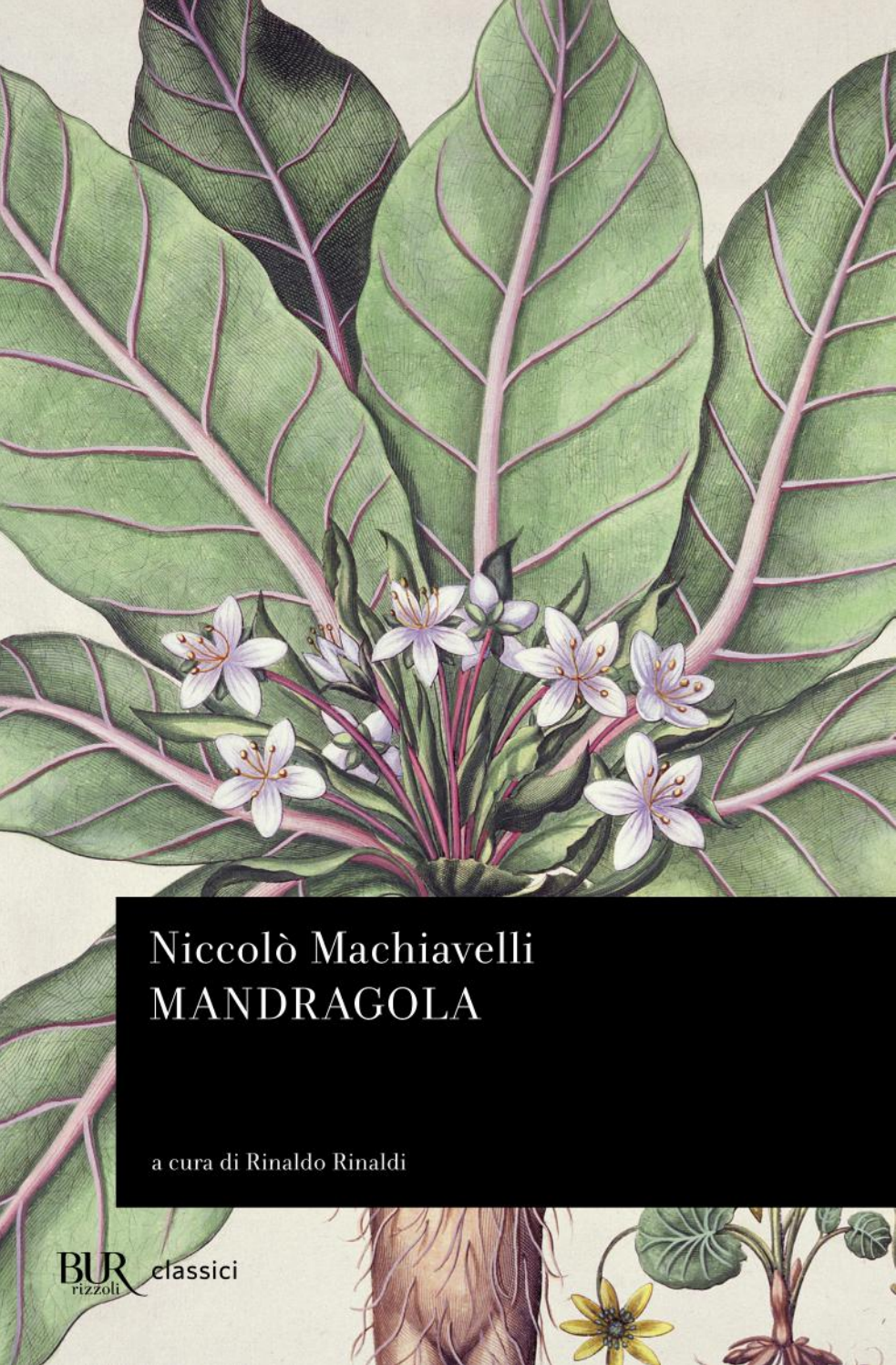




Niccolò Machiavelli
MANDRAGOLA

a cura di Rinaldo Rinaldi



Niccolò Machiavelli

MANDRAGOLA

A cura di Rinaldo Rinaldi

BUR
rizzoli

CLASSICI



Nuove edizioni - Classici italiani
In collaborazione con ADI (Associazione degli italianisti)

Proprietà letteraria riservata
© 2010 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-04269-7

Prima edizione settembre 2010

Per conoscere il mondo BUR visita il sito **www.bur.eu**

MANDRAGOLA DOPPIA

Machiavelli raggiunge e scalza la radice della realtà, le opere quand'anche malvage radici dell'uman vivere: sotto il drappoggio dei simboli di superficie gli impulsi veri, i succhi vitali e malefici ad un tempo che allacciano le ragioni della vita alle non-ragioni della morte.

Carlo Emilio Gadda, *La Mandragola filtro di giovinezza*

DATE

L'azione della *Mandragola* si svolge nel 1504. L'*editio princeps* è databile al 1518 e l'unico manoscritto della commedia è del 1519. Le prime rappresentazioni, forse a Firenze e a Roma, risalgono al 1520. Innumerevoli e spesso incompatibili sono state negli anni le ipotesi sulla data di stesura all'interno di questa forbice temporale 1504-1520, con una preferenza (variamente motivata) per il 1518. Poiché il Prologo, o meglio la seconda parte del Prologo, allude senza possibili dubbi alla fine della carriera politica di Machiavelli e al suo isolamento dopo il 1512, si presume (senza però certezza assoluta) che la commedia vera e propria risalga agli stessi anni, sia cioè contemporanea delle grandi opere politiche dell'autore e abbia quindi insieme il medesimo segno melanconico della sconfitta, ma anche la medesima ostinata fiducia nella realtà e nel futuro. Perciò la *Mandragola* è opera ambigua, autorizza letture diverse e anzi opposte: la

contraddizione, o meglio il paradosso, non è nella testa degli interpreti ma proprio nelle parole dell'autore, diviso fra un amaro pessimismo della ragione e un superstite, appassionato ottimismo della volontà. Intrecciate, aggrovigliate sotto i nostri occhi, reciprocamente e continuamente interrotte e riprese, ci sono dunque due *Mandragole*.

MANDRAGOLA UNO

a. Le leggi del male

La *Mandragola* è una commedia che non fa ridere, costruita con fredda lucidità e un'estrema economicità di svolgimento allo scopo di proiettare all'esterno e rendere impersonale la propria rabbia. È la rabbia che ispira a Machiavelli questa beffa vagamente decameroniana, giocata dal giovane Callimaco e dal suo aiutante Ligurio allo sciocco Nicia con la cinica collaborazione del frate Timoteo. Lo spunto e il titolo vengono dal motivo burlesco e insieme leggendario della pozione magica che dovrebbe rendere fertile Lucrezia, al prezzo della morte di chi per primo farà l'amore con lei: ovviamente sarà Callimaco travestito, che Nicia condurrà personalmente nel letto della propria moglie. Il tema giocoso è trattato in tono cupo: ogni personaggio (manca un vero protagonista) è mosso da istinti primordiali come il desiderio, l'utile, la stoltezza, in un mondo dominato dalla natura e da forze a cui non si può sfuggire, in assenza di ogni determinazione morale o ideale. L'inganno, il travestimento, lo scambio di persona trionfano a tal punto da diventare emblemi dell'esistenza. Non c'è però alcun compiacimento o estasi ludica in questi scambi labirintici, come avveniva invece nelle prime commedie di Ludovico Ariosto (*Cassaria*, 1508 e *Suppositi*, 1509) o nel-

la *Calandra* di Bernardo Dovizi da Bibbiena (1513), bensì un'atmosfera soffocante e chiusa. Da essa non ci sollevano affatto le pause contemplative che l'autore inserisce nella trama serratissima della vicenda, come gli splendidi monologhi di fra' Timoteo che formano la vera autocoscienza di questo universo dominato dal male, dall'ipocrisia, dalla violenza del più astuto sul più inetto. La pur gustosissima parodia di messer Nicia, che sviluppa ripetutamente ma anche un po' meccanicamente il comico di linguaggio con i suoi calchi grotteschi del vernacolo fiorentino, è parte di una parodia più vasta che comprende anche tutti gli altri personaggi, tutti partecipi della medesima dimensione orrendamente «naturale».

b. Nessun messaggio

Machiavelli è autore appassionato, fatto di slanci e di cadute, di entusiasmo feroce e feroce malinconia, di temeraria violenza e amarissima rassegnazione: nessun altro scrittore italiano (fatta eccezione per Dante) comunica una simile passione di esistere e formula insieme dei giudizi così netti sul male e sul bene. Il linguaggio politico machiavelliano non procede mai per segrete allusioni, semmai per dichiarazioni letterali o scatti associativi bene incardinati sullo schema di un'aperta similitudine («la fortuna è donna»). È un linguaggio senza nascondigli e le difficoltà di interpretazione nascono proprio, paradossalmente, dalla sua provocatoria trasparenza, dalla sua enigmatica semplicità. Come i profeti biblici, Machiavelli parla quasi sempre nell'immediatezza, nella dimensione monologica dell'annunzio, scavalcando i sottintesi, le finezze e le sfumature della retorica o del dialogo.

Da questo punto di vista la *Mandragola* non sembra suggerire alcuna allusione o segreta comunicazione che

possa rinviare all'attualità storica o cittadina. Nessun messaggio ha la *Mandragola*, neppure piattamente encomiastico; non contiene alcun rispecchiamento realistico di un ambiente o di una società che possa in qualche modo riconoscersi nella vicenda (come avverrà invece nelle tarde commedie di Ariosto, che pure sono altrettanto amare). Ambiente e società vengono piuttosto ridotti alle essenziali e ultime ragioni del loro agire, citate con distacco e un vago gesto di disgusto fino a diventare concetti astratti, rigorosamente negativi. La commedia riproduce insomma in piccolo lo spazio dei capolavori politici di Machiavelli, ma lo presenta ormai come un eterno dato di fatto in cui non si può più suggerire un'azione qualsiasi: deride insomma il suo stesso mondo, stravolgendolo con lucida amarezza e rinunciando a tutte le illusioni. L'unica morale, generalissima e completamente estranea alle vicende personali, è allora quella della conquista dello stato e della rinuncia allo stato, di un guadagno o di una perdita del potere in cui si compendia l'essenza stessa della politica. Questa vera e propria «regola», colorata ora di pessimismo e modellata sulla ben nota alternativa fra esercizio della «virtù» e costrizione all'«ozio», Machiavelli l'affida paradossalmente a Nicia, «sciocco» e «dottore» ad un tempo:

In questa terra non ci è se non cacastecchi, non ci s'apprezza virtù alcuna. [...] E questo è che chi non ha lo stato in questa terra, de' nostri pari, non truova can che gli abbai, 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. (II, 3)

c. Se voi non ridete

Perciò il «badalucco» di questa commedia, con la sua «materia» apparentemente «leggieri» che nasconde un

exemplum negativo o meglio un indiretto invito alla riflessione, non richiede il riso ma il silenzio: come dice il Prologo, davanti allo scenario di Firenze non si ride ma si giudica, solo cambiando scena sarebbe lecito «smascellarsi per le risa». Al bene augurante silenzio del pubblico, interpretato ipoteticamente dall'autore come segno di consenso («quando e' par che dependa / questa benignità da lo esser grato»), si contrappone tuttavia la minaccia dei «romori» e dell'irrisione, come perfetta figura teatrale del fallimento del progetto politico: se Machiavelli non ha avuto «premio alle fatiche sue» (come sperava ancora nel primo Proemio ai *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*), presentando la *Mandragola* egli si ripromette soltanto (con amaro sarcasmo) beffe e dissenso: «El premio che si spera è che ciascuno / si sta da canto e ghigna, / dicendo mal di ciò che vede o sente». L'unica speranza, appunto, è quella di un pubblico che non rida («se voi non ridete, / egli è contento di pagarvi el vino») e faccia tesoro dello spettacolo. È un invito alla riflessione e all'analisi politica, alla critica e all'autocritica: a quell'arte del «dir male» (e del vedere «assai discosto») che va ben oltre la vana maldicenza dei detrattori e che l'autore orgogliosamente dichiara sua propria, citando non a caso il modello dantesco («in ogni parte / del mondo ove el "sì" sona, / non istima persona, ancor che facci sergeri a colui / che può portar miglior mantel di lui»).

d. Citazioni e autocitazioni

È in quest'ottica pessimistica che va inteso il ricorso sistematico, nella *Mandragola*, alla citazione e all'autocitazione. Pensiamo al reticolo di fonti dirette e indirette che la critica ha messo bene in luce nel corso degli anni: non solo il *Decameron* boccacciano e altra novellistica (come il quattrocentesco *Novellino* di Masuccio Saler-

nitano), non solo i prevedibili echi letterari del teatro latino (soprattutto Terenzio, privilegiato fin dal giovanile volgarizzamento dell'*Andria*), ma anche le commedie più recenti (Ariosto, Bibbiena, Jacopo Nardi), Antico e Nuovo Testamento, Sacre Rappresentazioni, poemi popolari, agiografia e omiletica. A tutto questo vanno aggiunte le citazioni che Machiavelli fa delle proprie opere, sia quelle letterarie come *L'Asino* o i *Decennali*, che quelle politiche come il *Principe*, i *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* e (forse) *Dell'arte della guerra*. Si tratta ogni volta di prestiti leggermente deformati o modificati, che vanno dalla variazione sul tema alla parodia esplicita, qualche volta blasfema: memoria beffarda della cultura antica e moderna, ma soprattutto irrisione delle proprie pagine, capovolgimento o involgarimento degli ideali e dei progetti che nella dottrina machiavelliana emergono come vette sublimi del pensiero. Le famose massime, le fulminee cadenze ragionate, si ritrovano allora identiche ma non più applicate ai problemi dello Stato bensì al gioco fine a se stesso dell'erotismo e del denaro, non più distese prospetticamente nel gran teatro della politica internazionale bensì schiacciate nello spazio angusto di una beffa municipale.

La citazione e l'autocitazione sono davvero il segno di una rinuncia alle ragioni più profonde del proprio scrivere. La *Mandragola* è un gioco con le parole del passato e del presente e insieme un gioco con le proprie parole ridotte a tessere «leggiere» di un *puzzle*, da montare e rimontare all'infinito. Da questo punto di vista la letteratura senza più ideali della *Mandragola*, la sua rinuncia a cambiare il mondo con la scrittura, ha davvero un suono apocalittico: è una personale Apocalisse che Machiavelli consuma senza sorriso o meglio con un «ghigno» amaro.

e. In una rete di linee che s'intersecano

Tale pessimismo nei confronti del mondo esterno è compensato dalla chiusura quasi completa della scrittura su se stessa. La *Mandragola* è infatti una macchina o meglio un congegno a orologeria, dove ogni minimo dettaglio (gesto, allusione, singola battuta) è calcolato per corrispondere ad altro dettaglio che lo richiama in un diverso settore del testo. L'azione della commedia coincide con l'organizzazione della beffa a Nicia e la beffa è orchestrata da Ligurio con una precisione temporale straordinaria, scandita lungo le ore di una giornata (fino alla notte che separa il quarto dal quinto atto) senza lasciare una sola lacuna o un tempo morto qualsiasi.

Tutto è funzionale non solo dal punto di vista di Ligurio, che agisce come regista interno alla commedia stessa e funge da vero e proprio *alter ego* dell'autore; ma anche dal punto di vista della scrittura machiavelliana, che aggancia una scena all'altra con una serie di rigorosi accorgimenti linguistici (indicatori deittici, implicite didascalie) e programma le riprese a distanza e da un personaggio all'altro di temi e parole, come in una partitura musicale. La perfezione del risultato trasforma la commedia in un sistema autosufficiente, che mostra l'arte compositiva di Machiavelli e insieme la separa da ogni riferimento troppo preciso al mondo esterno, con le sue imperfezioni e le sue approssimazioni. Da questo punto di vista la *Mandragola* non è mimetica bensì rigorosamente astratta, come un gioco d'incastro dove ogni pezzo collima con tutti gli altri senza mostrare le giunte o lasciare uno spazio vuoto. E questo gioco che pure mette in scena le leggi del male e un mondo assolutamente negativo, anzi proprio per questo, ha il valore di una compensazione: mondo sostitutivo, dove l'orrore che non si può redimere o modificare viene appunto subli-