



GUIDO DAVICO BONINO

riscrive la

MANDRAGOLA

di Niccolò Machiavelli

BUR
Rizzoli

I GRANDI CLASSICI RISCritti

Niccolò Machiavelli

MANDRAGOLA

CON LA VERSIONE IN ITALIANO MODERNO A FRONTE

A cura di Guido Davico Bonino

Proprietà letteraria riservata
© 2013 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-06802-4

Prima edizione Grandi classici BUR settembre 2013

Realizzazione editoriale: studio pym / Milano

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

INTRODUZIONE

di Guido Davico Bonino

Immaginate un uomo politico, che tra i trentun anni e i quarantaquattro è stato uno dei più autorevoli rappresentanti, all'interno e all'estero, della propria città-stato e che per un cruciale rivolgimento si trova a essere non solo privato d'ogni incarico, ma addirittura condannato al confino.

Quest'uomo si chiama Niccolò Machiavelli. Tra il maggio e il giugno 1498 era stato designato e nominato segretario della seconda Cancelleria di Firenze e il mese dopo anche segretario dei Dieci. A partire da questa data, per quattro anni, aveva viaggiato da solo o con altri colleghi in Italia, alla corte di Francia, presso il papato a Roma in sei distinte, ma tutte estremamente importanti, ambascerie. Eletto, nel settembre 1502, gonfaloniere perpetuo della Repubblica Fiorentina Piero Soderini, Machiavelli aveva redatto per lui promemoria, pareri, discorsi, si era dedicato al progetto di una milizia «propria» della Repubblica, reclutando, dal settembre 1505, e addestrandolo i primi contingenti; era tornato come legato alla corte papale, presso Giulio II; era stato nominato (gennaio 1507) cancelliere dei Nove Ufficiali della Milizia; aveva contribuito al felice esito della guerra contro Pisa (giugno 1509); era tornato, per la terza missione, in Francia (giugno-ottobre 1510) e per una quarta nel settembre-ottobre 1511.

L'anno per lui tristemente risolutivo fu il 1512, contraddistinto dal riacquisto del potere dei Medici, tra l'a-

gosto e il settembre, e la fuga del Soderini. Il cardinale Giovanni de' Medici, che aveva con truppe spagnole riconquistato la Toscana e Firenze, espulse Machiavelli dalla pubblica amministrazione, lo privò d'ogni incarico, lo condannò per un anno al confino «dentro il dominio». Purtroppo per lui, nel febbraio successivo, Machiavelli fu sospettato d'aver partecipato alla frettolosa e mal ordita congiura antimedicea del Capponi e del Boscoli: incarcerato e torturato, fu nuovamente confinato. Ai primi di marzo del 1513 Giovanni de' Medici fu eletto papa col nome di Leone X: l'ammnistia tradizionale fu elargita anche al Machiavelli, che decise di soggiornare, più o meno stabilmente, nella sua casa-podere dell'Albergaccio a Sant'Andrea in Percussina, in quel di San Casciano in Val di Pesa. Nasce, in quell'ozio amaro perché forzato, un capolavoro, l'«opuscolo» in ventisei capitoli *De principatibus*, meglio noto come *Il principe*, tra l'autunno 1513 e l'aprile 1514, dedicato a Lorenzo di Piero de' Medici, il numero uno della Signoria medicea. Purtroppo, nel febbraio dell'anno seguente, papa Leone ingiunge alla gente di casa di non riabilitare, e dunque di non recuperare per alcun incarico l'ex-Segretario fiorentino.

Niccolò s'accosta allora ai giovani intellettuali che frequentano gli Orti, cioè i lussuosi giardini, di Cosimo Rucellai, che – insieme all'amico Zanobi Buondelmonti – si vedrà dedicare un altro capolavoro, stavolta in nove libri, i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, la cui stesura risale al 1515-1518. Nello stesso triennio Machiavelli attende a varie opere squisitamente letterarie, come l'incompiuto poemetto satirico in terzine *L'Asino*, la versione di una commedia di Terenzio, almeno nella sua prima stesura, l'*Andria*, e la *Favola di Belfagor*. Con una certa probabilità, anche se le discussioni in merito sono tutt'altro che concluse, la stesura della *Mandragola* è da ascrivere al biennio successivo, al 1518-1520.

Machiavelli, nonostante la destinazione «ludica» dell'operetta, vi si impegna con estrema serietà, utilizzando l'intera gamma delle proprie letture, sia antiche che moderne.

Con lo stesso fervore egli non nasconde di «recuperare» (è suo pieno diritto, del resto) svariati passi di alcuni libri (alcuni libri del Vecchio Testamento, come quello di Tobia; dei prediletti Livio, Orazio, Catullo, dell'Ovidio delle *Metamorfosi*, di Lucrezio e Tibullo; del teatro plautino e terenziano; del Boccaccio del *Decameron*). Ma anche delle scritture, che potremmo definire pubbliche giacché destinate e pervenute ad amici e corrispondenti, come, per limitarci a un nome, alcune lettere spedite e scambiate con il prediletto Vettori.

Né cela al lettore avvertito di volere a distanza, e garbatamente, rivaleggiare con i due «padri fondatori» del teatro rinascimentale, cioè Ludovico Ariosto, che vi aveva esordito con una sua compagnia e nel teatro del suo duca a Ferrara con ben due commedie, *Cassaria* (1508) e *Suppositi* (1513) (Machiavelli stimava talmente l'autore del *Furioso* da rammaricarsi esplicitamente con un amico, l'Alamanni, di non essere stato da lui menzionato tra i letterati illustri del tempo: «... ditegli che io mi dolgo solo che, avendo ricordato tanti poeti, che m'habbi lasciato indreto come un cazo...», così il 17 dicembre 1517), e Bernardo Dovizi da Bibbiena, autore della *Calandria*, andata in scena nel Palazzo Ducale di Urbino nel 1513.

Il divario tra Niccolò e i suoi due pur autorevoli colleghi a distanza, illustri «promotori» del teatro comico in volgare, si avverte immediatamente dalla snellezza e dall'essenzialità della trama. La riassumiamo con le parole di uno sperimentato epitomista di *fabulae* sceniche, Maurizio Rebaudengo: «ATTO I: Callimaco, trentenne vissuto per vent'anni a Parigi, è appena giunto a Firenze insieme al servo Siro, per conquistare i favori di Lucrezia, moglie di Nicia Calfucci, della quale s'è innamorato

grazie agli elogi fattine da Camillo, parente del marito. Per realizzare il suo scopo, chiede l'aiuto del parassito Ligurio. Approfittando del disperato desiderio di prole da parte di Nicia, Ligurio consiglia a Callimaco di fingersi un famoso medico e prescrivere a Lucrezia delle cure termali, in modo da costringere la coppia ad allontanarsi da Firenze: approfittando dell'atmosfera rilassata della località termale, Callimaco potrebbe poi congiungersi con Lucrezia. ATTO II: Non riuscendo a vincere l'ostinato immobilismo di Nicia, Ligurio e Callimaco lo persuadono a somministrare a Lucrezia una pozione di mandragola, che avrà il potere di ingravidarla, ma che risulterà mortale al primo uomo che giacerà con lei. Per evitare di rimanerne ucciso, Nicia acconsente a che si metta un giovane sconosciuto nel letto della moglie. ATTO III: Per vincere le resistenze opposte al piano dalla virtù di Lucrezia, la madre, Sostrata, convince la figlia a dare ascolto al proprio padre spirituale, frate Timoteo, che Ligurio è però riuscito a corrompere. ATTO IV: Ligurio, frate Timoteo, Siro e Nicia, travestiti, catturano per strada, di notte, Callimaco, che ha assunto il ruolo e indossato i panni dell'anonimo e sconosciuto giovane, per farlo giacere con Lucrezia in modo che resti vittima della venefica pozione, secondo la finzione architettata dal parassito. Nicia, per assicurarsi delle effettive capacità del rapito, verifica di persona, al tatto, la virilità di Callimaco. ATTO V: Dopo la notte d'amore, Lucrezia, vistasi raggirata dalla stoltezza del marito e dalla cattiva fede della madre e del padre spirituale, accetta di buon grado la compagnia notturna di Callimaco e gli si dichiara fedele amante. Tutti i personaggi, inclusi Callimaco – ridivenuto noto medico – e Ligurio, si ritrovano sul sagrato della chiesa di frate Timoteo, per la rituale cerimonia purificatoria della puerpera. Nicia è così soddisfatto dell'esito della terapia medica, da eleggere a proprio compare Callimaco e donargli stoltamente la chiave di una stanza nel log-

giato di casa, affinché possa essere suo ospite ogniqualvolta lo desideri».

Ma ciò che più ci colpisce, una volta venuti a conoscenza del perfettamente articolato meccanismo dell'intreccio, è il prologo, rabbrividente e tragico, della commedia. Scritto in versi, deliberatamente sul calco di una canzone petrarchesca, esso è la tragica confessione di un intellettuale sconfitto e perciò, per validi motivi, amaramente deluso, che intende trasmettere, attraverso il velo d'una fugace quanto suggestiva finzione, il senso del proprio smarrimento.

L'uomo, che ha concluso il più rivoluzionario trattato politico italiano, e non solo del suo tempo, sa perfettamente d'affrontare – nelle otto stanze d'apertura della commedia – un argomento indegno della severità della trascorsa riflessione ideologica: ma la tensione dello sforzo immaginativo, che intorno alla *fabula* s'appresta a compiere, rappresenta per lui un esplicito tentativo d'evasione dall'infelice situazione di vita in cui è costretto. Ad altra occupazione, ad altro investimento non ha modo di volgersi: giacché gli è stato vietato di mostrare altrimenti (con altra disposizione intellettuale, ma soprattutto con altra scelta di campo, quella dell'operosa prassi politica d'un tempo) il proprio valore (altezza d'ingegno e rigore morale), rinnovando così i meritati riconoscimenti ottenuti in passato per la propria dedizione civile. Non riusciamo, ogni volta, a rileggere senza una stretta al cuore queste stanze: ci sembra, a ogni ripresa, che la voce della *Mandragola* provenga da dietro il muro, grigio, spesso, impenetrabile, del *divieto*: e che ciò ne denoti il particolarissimo timbro, come strozzato, che cerca a stento di farsi udire attraverso il concitato vociò dei personaggi all'intorno. È la voce di un intellettuale «definitivamente emarginato dalla vita pubblica, di cui avverte lucidamente la profonda decadenza», e che s'appresta a scrivere il capolavoro della commedia italiana proprio

«quando gli si fa sempre più chiara la coscienza di non poter più in alcun modo agire sulla realtà effettuale, sul corso ormai ruinoso degli eventi», per citare dalle tarde note di lettura (1981) di un Lanfranco Caretti.

Occorre di continuo riflettere a codesto «sfondo di dolorose frustrazioni, di amara chiaroveggenza, di irreparabili scacchi» per comprendere come la *Mandragola* si fondi su un'accettazione quasi forzosamente subita e, in ogni caso, pagata a caro prezzo sulla propria pelle: quella secondo cui non esiste un alto e un basso nelle cose umane. L'universo delle passioni, e del sentimento amoroso al loro interno, è altrettanto degradato che quello dell'ethos e dell'impegno politico: i comportamenti profani, le basse voglie dell'uomo sono altrettanto vituperose che le corrotte idealità civili.

Guardiamo, per rendercene conto, al personaggio che della tematica d'Amore è il vessillifero, a partire da quel nome-simbolo, il «combattente per la bellezza», vogliamo dire Callimaco. Si tratta di un individuo (un giovane borghese agiato, che si concede il privilegio di vivere riccamente in una lontana, prestigiosa capitale, Parigi) delineato con ben altra verisimiglianza e vivezza degli Erofilo, Caridoro, Erostrato, protagonisti della *Cassaria* e dei *Suppositi* ariosteschi, il cui comportamento – nonostante il meritorio sforzo innovativo del loro autore – obbedisce ancora a un alto grado di convenzione.

Sotto il sole di Metellino o nella più domestica Ferrara, questi giovani si limitano a recitare, con malinconica eleganza, la loro impotenza ad agire, modulano, variamente declinata, la loro «sensibile» frustrazione. Immobili come Tantalò nel suo specchio d'acqua (la similitudine è ariostesca), non fanno che iterare, con voce querula, la melopea della loro inazione: «Ch'io non li dimostri l'amore ch'io li porto? Ch'io patisca che stia più in servitù? Non bisogna che vada più in lungo questa trama...

Quando non possa venire segretamente al mio disegno, ci verrò alla scoperta... Sarei bene a peggior termini che Tantalò, se in mezzo a l'acqua mi lassassi struggere di sete...». C'è qualcosa di altamente formalizzato, s'intende, in questo radicale immobilismo, che si esprime, essenzialmente, nel riflettere sulla propria passività. Ma è proprio questo il codice che il pubblico dei primi del secolo vuole che i giovani amorosi esprimano.

Anche il Machiavelli traduttore dell'*Andria* aveva prestato ossequio a un personaggio vicino a quelli ariosteschi. Lo «sgraziato» e «infelice» Panfilò, di continuo «stupefatto» d'essere «schernito» e «vilipeso» dalla sorte, è uno di codesti modelli di amante «maninconoso». La sua cifra è «l'incertitudine»: vorrebbe abbandonarsi a «confidenza», sfogare il proprio «ardire»: e non fa altro che fremere d'incertezza, «rinvolto» com'è in tanti mali, dinnanzi a una sventura che di continuo «si rinnova».

Con Callimaco siamo distanti da questo figurino inerme e passivo, che la ventata d'amore basta a rendere «stracco nei pensieri», «stupido». Egli è, almeno in prima istanza, l'eroe d'amore vagheggiato nelle lettere più pensose e mature dell'esilio, in cui l'agire e il patire si mescolano in una sconcertante alternanza. E proprio grazie ad alcune lettere viene spontaneo risalire a certi protagonisti della più accesa poesia erotica latina: più che ai trepidi innamorati di Tibullo, ai tormentati amanti ovidiani, divisi tra speranza e timore, temerarietà e calcolo, prudenza e sprezzo del pericolo: «Partitomi dal bosco, io me ne vo a una fonte, e di quivi in un mio uccellare. Ho un libro sotto – leggiamo in un passo di un drammatico bilancio esistenziale in forma d'epistola, indirizzata al Vettori il 10 dicembre 1513 – o Dante, o Petrarca, o un di questi poeti minori, come Tibullo, Ovidio e simili: leggo quelle loro amoroze passioni e quelli loro amori, ricordomi de' mia, godomi un pezzo in questo pensiero...».

Per un lungo tratto della sua vicenda amorosa, Calli-