

RECENSIONI

LUCIANO BOTTONI, *La Messinscena del Rinascimento. II. Il segreto del diavolo e "La Mandragola"*, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 203.

Vi sono testi letterari che non finiscono di ispirare interesse e discussioni, diverse e varie interpretazioni e possibili letture. Anche in tempi a noi molto vicini la *Mandragola* machiavelliana non smette di suscitare un'attrattiva che, ad onor del vero, merita: ci troviamo, infatti, di fronte certamente alla più bella commedia del Rinascimento e, forse, alla più interessante di tutta la letteratura italiana. Ultimo, in ordine di tempo a comparire a stampa è stato lo studio di Bottoni che, però, va subito detto, è una specie di continuazione-dialogo di e con un altro suo libro, uscito dallo stesso editore (Franco Angeli) e nella stessa collana (Critica letteraria e linguistica) e con cui è dichiarata, fin dal titolo, la strettissima parentela: *La Messinscena del Rinascimento. "Calandra" Una commedia per il papato*.¹

Non che ognuno dei due testi non sia leggibile singolarmente, ma in ambedue i richiami a situazioni e fatti sono strettamente legati ed il secondo (*Mandragola*) ha molti dei suoi presupposti nel primo (*Calandra*). Un filo logico e consequenziale li percorre ambedue ed esso deve essere seguito puntualmente; non sono, in altre parole, libri leggibili a brani, a capitoli separati da ciò che li precede, pena talvolta l'incomprensione (dovuta ad ignoranza del lettore, certo, ma una ignoranza credo giustificata in chi del periodo non è pieno conoscitore); comunque sempre presuppongono conoscenze e letture non scontate.

I due testi affrontano in maniera esemplare tutta la questione, certo non facile, non semplice ed assolutamente non lineare, del retroterra culturale che è stato linfa per la nascita della commedia cosiddetta regolare nel Cinquecento. Non c'è invece quello che il titolo sembrerebbe annunciare, proprio la messa in scena, la rappresentazione vera e propria. Credo che la prima cosa da fare sia spiegare che cosa io ho letto dietro il titolo: questi due testi, anche in questo aspetto non separabili, parlano di come Bibbiena e Machiavelli abbiano riprodotto, rappresentato (cioè messo in scena) attraverso una commedia la cultura del loro tempo, in cui profondamente erano coinvolti, ed il rapporto tra questa cultura e la politica. Fin dal suo inizio il regime mediceo aveva stretto tra la sua politica e la sua azione culturale un legame così profondo e vitale che difficilmente si poteva scindere o

¹ L. BOTTONI, *La Messinscena del Rinascimento. "Calandra" Una commedia per il papato*, Milano, Franco Angeli, 2005.

solo pensare di poter intervenire senza conseguenze sulla prima senza concepire reazioni anche sulla seconda. Elemento essenziale degli studi di Bottoni è l'attenzione alla realtà politica ed il rapporto che si era formato tra intellettuali e quindi le conseguenze che di questi rapporti riaffiorano e trapelano dalle battute (talvolta solo apparentemente, in realtà mai, innocue) di due testi che esteriormente si presentano nati per il piacere ed il divertimento. Bottoni prende assolutamente alla lettera la dichiarazione di Machiavelli nel prologo della *Mandragola* di non poter esprimere la sua capacità di abile lettore del mondo in modi diversi da quello della commedia e scava fino in fondo il retroterra ed i dintorni della realtà fiorentina del tempo.

Attraverso questi due testi è il Rinascimento (come protagonista) che viene messo sulla scena del mondo e le due commedie hanno la funzione degli attori cui sono affidate alcune delle parti più importanti. Non troviamo quindi la drammaturgia dei testi teatrali, troviamo la rappresentazione di alcuni degli anni più importanti della cultura e della storia letteraria d'Italia. Essi sono ripercorsi con intelligenza e padronanza uniche, che sottintendono, da parte del lettore, una profonda conoscenza di avvenimenti, occasioni, realtà del periodo. Insomma Bottoni non porta il lettore per mano, introducendolo nei primi due decenni del Cinquecento e mostrandogli ciò che avveniva e le eventuali conseguenze: quello che egli effettua è un dialogo, una discussione paritaria, per portare chi legge alla persuasione della giustezza delle sue tesi e della sua ingegnosa interpretazione del periodo. Ancora una volta il titolo spiazza il lettore ingenuo (come me) che si aspetta un libro (tutto) su una commedia e che invece, prima di incontrare il testo annunciato in copertina deve percorrere un itinerario tanto irto quanto fruttuoso attraverso la realtà storica e culturale del periodo credo più denso, difficile e forse anche ambiguo della cultura del Rinascimento, dove perfettamente convivevano opposti che davano adito a letture diversissime dello stesso fenomeno o personaggio; dove, insomma, di «perfettamente buono e onestamente cattivo» c'è solo madonna Lucrezia e tutti gli altri, sulla scena della vita, presentano tali e tante sfaccettature da dar adito alle più diverse interpretazioni.

I riferimenti culturali passano attraverso schemi e problemi drammaturgici che, se ci sono, sono nascosti fra le righe: in definitiva, troviamo il teatro del mondo, non il teatro che si rappresenta in palcoscenico. Se – come diceva Alamanni – «Son li dei spettator la terra è scena / e noi siamo gl'istrioni ond'ella è piena», la lettura delle commedie fatta da Bottoni è metateatro, rappresentazione di quel teatro che è già ciò che avviene nel mondo.

La conoscenza del primo dei due libri de *La Messinscena del Rinascimento* aiuta a leggere il secondo: è un vantaggio aver presente i due testi perché Bottoni legge la *Mandragola* anche come parallelo/paragone con la *Calandra*. Ed in realtà le vicinanze che si possono individuare non sono poche, ricordando anche che «la competenza e la memoria tecnica d'un Bibbiena difficilmente poteva sottrarsi ad un ulteriore confronto circa l'utilizzazione machiavelliana delle risorse topiche offerte sia dalla commedia antica, sia dalle scene, dalle invenzioni, dagli attanti, dalla parola comica d'un Boccaccio» (p. 135). Le osservazioni sulle due commedie, sulle fonti teatrali latine (perfettamente conosciute da ambedue gli autori), come su quelle decameroniane, si svolgono in parallelo a quelle sulle ideologie politiche dei due autori, fautori, l'uno di un'alleanza con la Francia, che all'altro era invece totalmente invisibile, e di strategie politiche che pur in tempi cronologicamente diversi,

erano sempre opposte le une alle altre.² Ovvio poi sottolineare che il Machiavelli poteva esprimere le sue idee solo in lettere private (con tutta l'arezza che l'impossibilità di «voltolare un sasso» gli procurava) mentre il Bibbiena era uomo pubblico a tutti gli effetti.

Una delle prove che le indagini di Bottoni sulle due commedie non debbano essere disgiunte riguarda l'analisi delle fonti. Vengono elencate tutta una serie di riprese dai testi plautini e terenziani, non unicamente dall'*Andria* (che Machiavelli ha volgarizzato) o dall'*Eunucus* che ha copiato; la deduzione conseguente è che mentre la *Calandra* tenta di svincolarsi il più possibile di ogni citazione diretta, chiaramente riconoscibile, del teatro latino, la *Mandragola* da queste opere verifica tutta una serie di riprese testuali; la toscana modernità della *Calandra* è contrapposta alla classica modernità della *Mandragola* (pp. 150-152). Rispetto al mondo latino, però, ben superiori non solo meramente per numero, ma per influenza risultano le riprese nelle due commedie dal Boccaccio decameroniano, in particolare quello della «beffa erotica e della farsa carnale»: ciò che Bottoni nota nel parallelo delle due commedie è che i due autori «si confrontano quasi sempre su temi e motivi, battute e tessere estrapolate dalle stesse novelle» e ciò dà «rilievo a quella sfida dello "stare a paragone" che Calandro aveva lanciato sulla scena in volgare e che messer Nicia raccoglie» (p. 158). Perché tanta attenzione? Perché per Machiavelli, «spasmodicamente impegnato ad ottenere il favore della corte medicea, la *Calandra* era la commedia con cui urgeva lo "stare a paragone" teorizzato dal Bibbiena» (p. 168).

Altre affinità tra *Mandragola* e *Calandra* sono notate nelle scene in cui viene previsto un travestimento: diverse ma con elementi simili nelle rispettive commedie. Non è casuale che ai digrignamenti di bocca e viso si aggiunga anche una particolare rilevanza del naso (uno finto sarà addirittura appiccicato al garzonaccio-Callimaco): ed anche se so che questa mia notazione potrà sembrare pleonastica direi che non è certo necessario aspettare l'edizione della *Nasea* di Annibal Caro, che vedrà la luce pochi anni dopo, per evidenziarne il significato metaforico.

Uno dei temi portanti, una delle nuove chiavi di lettura di Bottoni è il mito dell'androgino, che era già stato studiato e sviscerato dall'autore in un libro precedente;³ il reperimento non solo in testi letterari e pittorici, ma anche in sede teatrale, della mitica figura dotata di entrambi i sessi, che legittimava la fama omofila di Firenze, era stato preannunciato già dalle ultime pagine di questo testo. Esaminato nel suo divenire nella cultura europea, esso è stato letto e scandagliato nelle due commedie analizzate: nella *Calandra*, dove la gemellarità identica dei due protagonisti Lidio e Santilla facilitava la lettura in questa direzione («Il Bibbiena visualizzava, nell'ambiguità del travestimento sessuale, lo splendore della bellezza androgina» p. 145), e poi nella *Mandragola* dove la lettura di una fondamentale omofilia di Nicia è tema ripetuto con decisa sicurezza dal critico; propensione

² Da eccessive propensioni filofrancesi Lorenzo, proprio alla vigilia delle nozze per le quali venne scritta la *Mandragola*, veniva diffidato proprio dal Bibbiena: vedine la lunga descrizione fatta da Bottoni alle pp. 87-90.

³ Che infatti riporta come titolo completo *Leonardo e l'androgino. L'eros transessuale nella cultura, nella pittura e nel teatro del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 2002.

*

omoerotica che nella prima parte del libro, quella che comprende la lettura storica della situazione fiorentina, viene attribuita fortemente anche al Machiavelli stesso, in parallelo con la «foia» che il Segretario fiorentino doveva nutrire nei confronti delle femmine, di cui un esempio è narrato in una lettera celeberrima, e che lo spingeva a non controllare prima dell'acquisto, la qualità della donna che stava comprando.⁴ Sulle passioni erotiche dell'uomo Machiavelli sembrano essersi appuntate le attenzioni di alcuni studiosi, dopo il ritrovamento di una denuncia anonima⁵ (in cui, però, le prestazioni, pur se contro natura, erano sempre con la Riccia, che lo scagionerà dall'accusa); anche Bottoni legge con interpretazioni omofile non solo parole, brani, allusioni ricavate dal testo delle commedie ma anche (e soprattutto) dalle *Lettere* machiavelliane, prima fra tutte quella a Francesco Vettori del 4 febbraio 1514, che, risposta ad una dello stesso Vettori del 18 gennaio, deve essere presa in esame insieme a questa. Queste due lettere risultano essenziali, nella loro totalità e non solo per le allusioni erotiche che riportano, come già Raimondi aveva sottolineato,⁶ per il gioco di battute, che qualche volta addirittura sono trasigrate nella *Mandragola*; inoltre le «periodiche visite romane del Vettori al cardinal Bibbiena» dovevano aver costituito «un probabile elemento di suggestione capace di eccitare il ludico agonismo della loro mimesi comica» (p. 79). E così la presenza di Vettori viene a formare un ulteriore *trait d'union* non solo tra i due personaggi politici Bibbiena e Machiavelli, ma anche tra le loro commedie.⁷ A ciò si aggiunga che gli amori omoerotici descritti nelle due lettere sembrano una replica divertita alle fobie in materia del Savonarola che erano state espresse nel suo *Confessionale* (quelle per cui, di fronte al suo rogo, ci fu chi esclamò: «Lodato sia Iddio che si potrà sodomitare»).

In effetti, nella rivisitazione di Bottoni del testo machiavelliano, la parte che colpisce maggiormente riguarda il rapporto con Savonarola. L'esempio del Frate lascerà, nel bene e nel male, un segno non lieve nella produzione di Machiavelli; e

⁴ L'allusione è alla lettera di Machiavelli a Luigi Guicciardini inviata da Verona, 8 dicembre 1509, in cui descrive l'incontro con l'orribile vecchia cui si congiunge «accecato per carestia di matrimonio» «tanta era la disperata foia che io avevo». Ovviamente qui il testo viene preso alla lettera e non si entra minimamente nel merito del significato allegorico che potrebbe essere rappresentato nella vecchia veronese. Vorrei, però, anche ricordare che il Ridolfi, in una lunga ed altamente motivata dissertazione a proposito, escludeva totalmente ogni inclinazione omosessuale in Machiavelli: «bisogna dunque concludere, senza escludere certamente la possibilità di qualche singola curiosità ed esperienza che il M. fosse, quasi solo fra i suoi amici (fra i quali, però, eccedevano Donato del Corno e Giuliano Brancacci), affatto netto di tale vizio»: R. RIDOLFI, *Vita di Niccolò Machiavelli*, Firenze, Sansoni, 1969, p. 420, n. 37.

⁵ M. MARTELLI, *Machiavelli politico amante poeta*, «Interpres», XVII, 1998, pp. 211-256, a p. 247 riporta il documento, segnalatogli da Giovanni Ciappelli, dell'ASF, *Otto di guardia e Balìa, Repubblica*, 147. Coperta: *Malifici e Tamburagioni* da cui risulta che tra maggio e agosto 1510 Machiavelli venne denunciato da un anonimo per sodomia nei confronti della sua amante Lucrezia detta la Riccia.

⁶ E. RAIMONDI, *Politica e commedia*, Bologna, Il Mulino, 1972.

⁷ A proposito vedi anche il cap. *La composizione del testo* in P. STOPPELLI, *La Mandragola: storia e filologia*, Roma, Bulzoni, 2005.

Recensioni

635

del resto la tradizione savonaroliana si mantiene presente nei testi fiorentini fino alla seconda metà del Cinquecento, comparando e risorgendo in testi e luoghi inattesi, a significare un'ombra o un fantasma non facilmente dissolti nella coscienza generale.

Credo possa essere proficuo ripensare i luoghi in cui il Machiavelli parla del Savonarola, a cominciare dal primo in ordine di tempo, l'unico scritto rimastoci quando quest'ultimo era ancora in vita, la lettera a Riccardo Becchi in cui, dando conto delle prediche in San Marco, esprime il caustico giudizio che il frate «viene secondando e' tempi, et le sue bugie colorendo». Ma la lettura machiavelliana si definisce perfettamente nella prima traduzione dell'*Andria*, la cosiddetta brutta copia, dove la versione del terenziano "Davos sum, non Oedipus", è resa con "io son Davo non propheta" cui, a lato, viene affiancato "vel: non el frate"; la seconda possibile traduzione è frutto di una rilettura che, dato che siamo in presenza di una copia di lavoro, permette la presenza di lezioni alternative in parallelo.⁸

È dal *Confessionale* del Savonarola che Bottoni fa uscire il personaggio al "Frate" specularmente opposto, il fra' Timoteo disposto, in cambio dei «dinari per la limosina» a garantire il perdono per la sodomia e ad ammettere la legittimità dell'aborto (azioni sulla cui entità ancora la chiesa dei nostri giorni non ammette possibilità di discussione di liceità), e a deformare profondamente testi e normative sacre in funzione di una lettura utilitaristica a suo vantaggio. Ad esemplificazione di quanto ho appena detto devo qui aggiungere la considerazione che l'esortare il credente ad un tempestivo pentimento, perché la fine potrebbe giungere improvvisa ed egli potrebbe non aver tempo per la contrizione, è indiscusso punto fisso nella dottrina cattolica: fra' Timoteo, invece, sostiene esattamente il contrario: «se non manca a l'uomo la voglia, non gli manca mai el tempo a pentirsi»⁹ una deviazione totale in cambio del compenso per alcune messe.

Bottoni nota che la vedova che teme il passaggio del Turco in Italia esce «di fatto dal prontuario savonaroliano a indirizzo e tutela dell'eros vedovile» (p. 181, *Libro della vita viduale*). E poi con la *Predica dell'arte del ben morire* del Savonarola (2 novembre 1496), l'«ars moriendi» del «profeta disarmato», che il critico contrappone il sogno che Machiavelli narra agli amici negli ultimi giorni di vita, giunto a noi nel racconto riportato dal Busini e che il Giovio riferisce: chiave di

⁸ Bottoni nel citare la battuta nel corpo del testo a p. 116 la riporta come se fosse scritta da Machiavelli tutta di seguito e tralascia di riportare l'articolo "el" che precede "frate": articolo di particolare importanza perché fa identificare il profeta disarmato con "il frate" per eccellenza, il Savonarola, l'uomo "di spirito profetico dotato". Sulla traduzione dell'*Andria* vedi l'ottimo P. STOPPELLI, *La datazione dell'Andria*, in *Il teatro di Machiavelli*, a cura di G. Barbarisi e A. M. Cabrini, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 147-199, in cui, a proposito di questa battuta, i due termini "profeta" e "el frate" sono posti uno in seguito all'altro, consequenziali e non alternativi, nonostante la presenza del termine "vel".

⁹ *Mandragola*, a. III, sc. 3: ovvio che fra' Timoteo senta l'esigenza di garantire all'«omaccio» il Purgatorio, da cui poteva rapidamente essere tolto con offerte, preghiere e messe comprate dal frate; se ci fosse stata una minima garanzia che il marito potesse essere in inferno, le messe pagate dalla sua vedova sarebbero state perfettamente inutili e questa avrebbe smesso di ordinarle con grave danno economico per il frate.

lettura centrale della produzione machiavelliana è il ruolo, assunto proprio nei suoi anni più tardi dall'ex Segretario, di un anti-Savonarola diabolico in una contrapposizione Inferno/Paradiso, inevitabile *post mortem*. Se vogliamo, in questa direzione di opposizione Inferno/Paradiso, e sempre in parallelo con il Savonarola, possiamo leggermente forzare anche le parole del *Decennale primo* in cui il paradisiaco «lume divino» del frate viene spento con l'infernale «maggior foco» del rogo in cui egli venne arso.¹⁰ Il Savonarola è presente nel cap. VI del *Principe*, dove è creato l'appellativo di profeta disarmato ed egli ne viene a rappresentare la figura, esemplare fra tutte, primo tra i profeti che «disarmati ruinorono»; l'uomo, però era così stupidamente ingenuo («di sì poco cervello») da pensare che il favore di Dio potesse essergli sufficiente a salvare quel che aveva costruito, anche senza un «altro puntello» umano e terreno (un esercito, ad esempio), come è affermato nell'*Asino*.¹¹ Savonarola compare poi in tre brani dei *Discorsi* (I, 11; I, 45; III, 30); infine è ricordato nelle citazioni che emergono dall'interno delle lettere machiavelliane, che dovevano nascere si può dire dal subcosciente, certo non obbligate da nulla se non dall'impressivo ricordo che riaffiorava (e v. ad esempio «ed io credo al frate che diceva...»: 26 agosto 1513): da tutte queste presenze, la lettura nuova di Bottoni ci fa vedere un Machiavelli che, permutando il peccato teologico di cui parlava il Savonarola con un peccato unicamente politico, sostituisce il Segretario fiorentino al Frate disarmato (p. 107).

La lettura delle coppie oppositive inferno/paradiso diavolo/santo viene trasportata all'interno delle commedie, per cui la dominante assiologica (aggettivo che Bottoni ama molto) che governa l'agire di Callimaco e Calandro, è portante nel divenire dell'azione della commedia. Essi sono coloro che raggiungono (il primo) o tentano di raggiungere (il secondo) la beatitudine del Paradiso per una via tutta umana; tramite quella che i francesi, non a caso chiamano *petite morte*, fra le braccia di una donna. Più beato dei beati, più santo dei santi diverrà Callimaco attraverso la via infernale, peccaminosa e diabolica, che conduce al paradiso terreno. Ogni uomo, giocando la partita a scacchi della vita con il diavolo e la morte, si gioca lo stato felice o miserando nell'aldilà: ma i nostri eroi Calandro e Callimaco, l'uno in maniera ridicola, comica, ad uso di divertimento per il pubblico, l'altro in modo ben più consapevole e serio (tanto che il critico dice che potrebbe riflettere l'immagine del principe cui la commedia viene dedicata) conoscono e desiderano solo paradisi terreni; e l'alternativa infernale non sembra certo spaventare Callimaco,¹² mentre Calandro quasi si diverte al gioco del morire, non ipotizzando, nella sua dabbenaggine, se non un felice ed umanissimo esito del suo passaggio all'al di là. Che Paradiso terreno è quello del possesso, ben lo conosce anche fra' Timoteo, che aveva mostrato di avere ottima esperienza delle vie dell'Inferno,

¹⁰ N. MACHIAVELLI, *Decennale primo*, v. 165. Il brano che si riferisce al Savonarola nei vv. 157-165.

¹¹ N. MACHIAVELLI, *L'asino*, cap. V, vv. 124-127. È da ricordare che il titolo dell'opera di Machiavelli è *L'asino* e non *L'asino d'oro*: come ha detto Ridolfi (*Vita di Niccolò Machiavelli* cit., p. 259) «la doratura fu aggiunta più tardi e fuor di proposito».

¹² «El peggio che te ne va è morire e andarne all'inferno: e' son morti tanti degli altri! E' sono in inferno tanti uomini da bene!»: *Mandragola*, a. IV, sc. 1.

dato che vendeva tutto quello che la sua autorità ed il suo abito gli permettevano di trasformare in denaro, pronto ad esporsi in prima persona, giurando su «questo petto sacro» e, mi sia lecito aggiungere, anche rischiando di essere accusato di un peccato di lussuria che certamente non aveva commesso: sto alludendo alla battuta della *Clizia*, quando il suo operato in favore di Lucrezia viene commentato da Sofronia con «gran miracolo, un frate fare ingravidare una donna!»; battuta del tutto gratuita per il divenire della commedia, ma che, come ha notato per primo Ridolfi, costituisce la chiusura narrativa della *Mandragola*. Se usare la falsità e l'ipocrisia significa aver appreso la via dell'Inferno, tutti i personaggi della *Mandragola* dimostrano di aver assimilato perfettamente la lezione, a cominciare da Nicia, ansioso di impunità legale («che non si sappia, per amore degli Otto») e colpevole di un assassinio premeditato ed in coscienza perpetrato, e con la usuale eccezione di madonna Lucrezia, incapace di fingere di non essere «alterata» con il marito:¹³ ella non conosce quel «simulare un obiettivo per coglierne un altro» (p. 133), che, come dice Bottoni, costituisce l'economia funzionale dell'opera.

Nella puntuale analisi di tutta la commedia mi pare che l'attenzione del critico si soffermi in modo particolare sull'incrocio tra religione e amore: le insidie dell'eros entrano nello spazio della chiesa sin dall'inizio della trama che porterà Callimaco nel letto di Lucrezia, quando messer Nicia spiega perché sua moglie, solitamente fiduciosa negli altri ha cominciato a «star in orecchi come la lepre»: è ricordato da lui il frate che tenta eroticamente la donna mentre lei adempie il voto di seguire le quaranta messe. L'eros è entrato nella chiesa, ma non solo nella maniera aperta e volgare del fratacchione, anche in quella, ben più subdola ed insinuante che vedrà fra' Timoteo usare la debolezza erotica, più o meno forte, dei personaggi che gli girano attorno e da cui sembrano non essere toccati solo coloro che dall'eros non si fanno totalmente dominare, perché lo nascondono sotto un interesse più forte.

Degna di considerazione, poi, la rilevanza notata, nel linguaggio della *Mandragola* delle affinità (più che delle vere e proprie influenze) con il linguaggio del Burchiello, che non sono solo occasionali ma ricorrono con una frequenza ben degna di nota,¹⁴ in particolare nel parlare di Messer Nicia.

Un'altra ulteriore 'sfaccettatura' che viene proposta presenta la *Mandragola* come una sorta di parodia del *Principe*: già dalla scena d'apertura il Machiavelli mostrerebbe quale debba essere il giusto comportamento del Signore nel gestire i suoi rapporti con i subordinati che gli sono più vicini; nel corso della commedia, poi, egli continuerebbe a dare attraverso tutti i personaggi, letti ciascuno in funzione dell'attualità politica, seguendo anche la direttiva, a suo tempo indicata da Parronchi, illustrazione della coincidenza dei vari personaggi che si muovono sulla scena con la realtà storica del momento (pp. 171-174 e 126-127).¹⁵

¹³ Vedi a proposito tutta la scena quinta dell'atto V della *Mandragola*.

¹⁴ Sulla presenza del Burchiello vedi C. VELA, *La doppia malizia della Mandragola*, in *Il teatro di Machiavelli* cit., partic. p. 283, n. 20.

¹⁵ Credo sia, a questo punto, doveroso ricordare anche la lettura che aveva dato L. VANOSI, *Situazione e sviluppo del teatro machiavelliano*, in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova, Liviana, 1970, pp. 3-57.

Nelle ultime pagine del testo sono ripercorse interpretazioni e letture più o meno recenti della commedia: alcune di esse, come acutamente sottolinea il critico, sono davvero dubbie e censurabili e costituiscono l'ennesima riprova di come il testo possa essere letto per strati più o meno profondi e dare adito alle più diverse interpretazioni. Anche in questa occasione, come aveva fatto nel ripercorrere gli eventi storici, il discorso del critico è ampio ed approfondito: doppiamente quindi dispiace l'assenza alla fine dei due testi sulla *Messinscena del Rinascimento* di un indice dei nomi che avrebbe notevolmente facilitato il reperimento di allusioni ad avvenimenti e testi, stimoli talvolta accennati e poi ripresi e, proprio perché così ampiamente diffusi nel corpo di tutto il testo, non facilmente recuperabili; insomma determinate suggestioni percepite all'interno dell'una o dell'altra commedia potrebbero essere più facilmente riprese e confrontate.

Nel rileggere, come fa Bottoni alla fine del suo libro, l'ultima scena della *Mandragola* resta ancora più netta la certezza che Machiavelli ha costruito un'opera grande, intelligente ironica e sorniona che concede, nel suo finale veramente sublime, di metaforicamente "entrare in santo" anche a noi lettori. Veniamo accompagnati e guidati a leggere nel cuore buono e cattivo degli uomini (quegli uomini che piangono più la perdita del patrimonio che la morte del padre) e trame vantaggio di conseguenza. Timoteo, Ligurio e Callimaco, partendo dall'interno della chiesa, non sono andati incontro solo a Nicia, Lucrezia e Sostrata, ma anche, metaforicamente, agli spettatori che li vogliono seguire. Allora anche noi, che avremo finalmente conosciuto quale è la via dell'Inferno, potremo fare la scelta consapevole tra percorrerla oppure, una volta conosciuta, fuggirla.

DARIA PEROCCO

«Parleremo allora di cose, di persone, di libri...». *Lettere di Melchiorre Cesarotti a Francesco Rizzo Patarol*, a cura di M. Fantato, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2006, pp. 149.

L'edizione delle lettere di Melchiorre Cesarotti a Francesco Rizzo Patarol e a Domenico Pinato, a cura di Michela Fantato, rappresenta un importante contributo al progetto di ricostruzione dell'intero carteggio cesarottiano, frammentato e disperso nei molti Archivi e Biblioteche non solo veneti. Fino ad ora, infatti, l'unico punto di riferimento era stata l'edizione dell'*Epistolario* edito a Pisa dal bassanese Giuseppe Barbieri, allievo prediletto del Cesarotti, che l'aveva dato alle stampe tra il 1811 e il 1813, dopo la morte del Maestro.

L'edizione del Barbieri tuttavia, compilata dal fedele allievo attento a pubblicare solo quelle missive o quelle parti di esse che potevano trasmettere un'immagine positiva del Maestro, si è rivelata monca in molti punti, stralciata nei passi che per opinione del Barbieri, potevano essere interpretati in chiave negativa. A questo proposito Michela Fantato nota che «i criteri adottati dall'allievo bassanese assumono ai nostri occhi i connotati dell'arbitrarietà», in cui ricadono anche il criterio di ordinamento cronologico assunto e spesso disatteso.

Secondo la curatrice, molte omissioni di passi dall'*Epistolario* si sono rivelate,